

**TEATRO PORTUGUÊS**  
**CONTEMPORÂNEO**

Crítica e Performance (2010-2016)

-----

**CONTEMPORARY**  
**PORTUGUESE THEATRE**

Criticism and Performance (2010-2016)



Francesca Rayner

TEATRO PORTUGUÊS  
CONTEMPORÂNEO

Crítica e Performance (2010-2016)

-----

CONTEMPORARY  
PORTUGUESE THEATRE

Criticism and Performance (2010-2016)



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal  
– Catalogação na Publicação

**Título:** Teatro Português Contemporâneo.  
Crítica e Performance (2010-2016)

**Title:** Contemporary Portuguese Theatre.  
Criticism and Performance (2010-2016)

**Autora/Author:** Francesca Rayner

**Editor/Editor:** Fernando Mão de Ferro

**Capa/Cover:** Raquel Ferreira

**Depósito legal/Legal Deposit n.º** 432 225/17

Lisboa, \_\_\_\_\_ 2017

# Índice

## TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Introdução.....	7
(Re)ativar a História: <i>A Coleção Privada de Acácio Nobre</i> , de Patrícia Portela.....	13
Perfeito equilíbrio: <i>A Gaivota</i> , de Nuno Cardoso.....	17
Cartografias políticas: <i>Atlas</i> , de Ana Borralho e João Galante.....	21
A política do espetáculo: <i>Sonho de uma noite de Verão</i> , do Teatro Praga.....	25
O que nos reserva o futuro?: <i>Os Negócios do Senhor Júlio César</i> , do Teatro Experimental do Porto .....	29
A performance como (re)construção: <i>Pojeto Paraíso/</i> <i>The Paradise Project</i> de mala voadora e Third Angel.....	35
Atos de generosidade em tempos de crise: <i>A Boa Alma</i> , de Mónica Calle .....	41
Tudo menos clássico: <i>A Ballet Story</i> , de Victor Hugo Pontes .....	45
Ver pelos olhos de outro: <i>António e Cleópatra</i> , de Tiago Rodrigues.....	49
Representar a memória: <i>Retornos, exílios e alguns que ficaram</i> , do Teatro do Vestido .....	53

# Index

## CONTEMPORARY PORTUGUESE THEATRE

Introduction .....	65
(Re)performing History: Patrícia Portela's <i>The Private Collection of Acácio Nobre</i> .....	71
Perfect Poise: Nuno Cardoso's <i>The Seagull</i> .....	75
Political cartographies: <i>Atlas</i> by Ana Borralho e João Galante .....	79
The Politics of Spectacle: Teatro Praga's <i>A Midsummer Night's Dream</i> .....	83
What does the future hold?: The Teatro Experimental do Porto's <i>The Business Affairs of Mr Julius Caesar</i> .....	87
Performance as (Re)construction: mala voadora and Third Angel's <i>Projeto Paraíso/The Paradise Project</i> .....	93
Acts of generosity in times of crisis: Mónica Calle's <i>The Good Soul</i> .....	99
Anything but classical: Victor Hugo Pontes' <i>A Ballet Story</i> .....	103
Looking though the eyes of the other: Tiago Rodrigues' <i>Antony and Cleopatra</i> .....	101
Performing Memory: Teatro de Vestido's <i>Returnees, Exiles</i> and <i>Some who remained</i> .....	111

## Introdução

Este livro é composto por críticas a dez espetáculos apresentados entre 2010 e 2016. As críticas estão ordenadas de acordo com a data em que vi os espetáculos e não cronologicamente. Cada crítica é dedicada em particular ao trabalho de um artista ou companhia, e cada artista ou companhia não serão mencionados mais do que uma vez. Os artistas referidos estão todos no ativo e o facto de terem atingido um certo nível de reconhecimento pelas suas carreiras confere ao livro alguma coerência, sem que ele pretenda incluí-los no seio de uma geração de criadores com objetivos e estratégias em comum.<sup>1</sup> Na verdade, o trabalho que escolhi analisar é de natureza muito diversa: vai desde a criação com a comunidade que João Galante e Ana Borralho assinaram em *Atlas*, ao trabalho de cariz conceptual que uniu a mala voadora e os Third Angel em *The Paradise Project*, até à intensa fisicalidade de *A Boa Alma*, de Mónica Calle, passando pela combinação de textualidade e fisicalidade em *Os Negócios do Senhor Júlio César*, do Teatro Experimental do Porto. Como tal, a minha visão do teatro é uma visão abrangente e isso reflete-se nesta seleção. Como Gertrude Stein (1995:350) escreveu em *Byron A Play* (1933): “Agora sinto que sei o que é uma peça há tantos tipos.” Estas críticas referem-se a trabalhos que me comoveram, inspiraram, que me deram vontade de sair e agir, ou simplesmente de os voltar a ver. Deste ponto de vista, é um livro festivo que exhibe sem pudor o seu amor pelo teatro. Há, certamente, a necessidade de

---

<sup>1</sup> Há uma boa tentativa de definição geracional em “Geração sem Fronteiras”, de Gustavo Vicente, estudo publicado na *Sinais de Cena* 17 (2012) que também coloca a criação no feminino, de Lúcia Sigalho e Mónica Calle a Patrícia Portela e Joana Craveiro, no centro da sua análise.

dirigir um discurso crítico aos espetáculos indulgentes, sem rasgo ou tão-somente maus, mas as críticas que aqui se incluem concentram-se no que geralmente é menos debatido quando se discute o teatro português – o trabalho meritório feito de forma regular por uma série de criadores. Falo de criadores que admiro e respeito e, apesar de haver aqui aspetos do que espero possa ser entendido como crítica construtiva, a minha preocupação mais lata foi, sem dúvida, a de dar visibilidade à inteligência e à paixão da prática teatral contemporânea portuguesa.

Numa seleção tão breve como esta, a questão de quem incluir, quem preterir, e que espetáculos discutir, é uma questão complexa, inevitavelmente. É certo que outros nomes poderiam ter encontrado lugar neste livro, mas o meu critério principal foi o de pensar nos criadores que não podia de todo esquecer e fazer o máximo por inclui-los. Os espetáculos escolhidos são, por vezes, trabalhos sobejamente conhecidos desses artistas, como *A Ballet Story*, de Victor Hugo Pontes, ou *A Gaivota*, de Nuno Cardoso, mas mais frequentemente são trabalhos de que simplesmente gostei ou, para ser mais pragmática, trabalhos que tive a oportunidade de ver. Outro crítico qualquer podia ter escolhido um espetáculo de Mónica Calle mais conhecido do que *A Boa Alma*, por exemplo, ou, no caso de Tiago Rodrigues, do que o seu *António e Cleópatra*, mas foi destes espetáculos que saí com vontade de escrever. Portanto, a seleção a que cheguei é uma mistura de preferência pessoal e acidente feliz; mesmo assim, sinto realmente que os artistas escolhidos funcionam dentro do conjunto e que os seus espetáculos comunicam entre si de modo produtivo, elidindo fronteiras artísticas e outras.

Fiz a escolha deliberada de incluir tantas criadoras quanto fosse coerente nesta seleção. Não que elas precisem de cotas para figurar aqui – Mónica Calle, Patrícia Portela e Joana Craveiro, do Teatro do Vestido, têm o respeito dos seus pares e percursos artísticos claros a sustentar o que fazem. Mas é verdade que o teatro feito por mulheres é mais precário e debatido com menor frequência em críticas de teatro. Isto tem sido a mais pura verdade no que se refere a Fernanda Lapa, passando por Lúcia Sigalho e Mónica Calle, estendendo-se a



Patrícia Portela e Joana Craveiro. Consistentemente, faltam às mulheres espaços próprios onde desenvolvam o seu trabalho e os papéis e as funções que lhes são atribuídos no teatro ainda não refletem a diversidade das suas experiências em pleno século XXI. Aos que dizem que as mulheres estão em pé de igualdade com os homens no panorama atual das artes performativas, diria apenas que olhem para os nossos dois teatros nacionais: ainda que as mulheres sejam importantes no desempenho de papéis fulcrais nos bastidores – Francisca Carneiro Fernandes, no Porto, e Magda Bizarro em Lisboa, por exemplo – a igualdade não se reflete na programação destas casas, que é ainda esmagadoramente feita por homens em espetáculos com mais papéis masculinos do que femininos. Infelizmente, não consta desta seleção um único artista não-caucasiano, sinal ainda mais explícito da falta de diversidade na prática teatral contemporânea.

A minha localização geográfica, Guimarães, é relevante para o livro, particularmente em 2012, quando a cidade foi Capital Europeia da Cultura. Dois dos textos, relativos a *A Ballet Story*, de Victor Hugo Pontes, e *Sonho de uma Noite de Verão*, do Teatro Praga, não seriam possíveis fora do âmbito de uma Capital da Cultura. A superprodução do Teatro Praga dificilmente viria a Guimarães noutro contexto e a criação de Victor Hugo Pontes foi uma encomenda específica e estava dependente do apoio da Capital Europeia para a banda sonora, tocada ao vivo por uma orquestra. Fiz o máximo por incluir criadores de fora de Lisboa. Vi *A Gaivota*, de Nuno Cardoso, na capital, mas sinto-o intrinsecamente ligado ao Porto. E também a história do TEP é inseparável da história do teatro portuense. No entanto, vendo eu mais espetáculos em Lisboa do que em qualquer outro sítio, esta seleção reflete a realidade da minha prática enquanto espetadora, bem como as limitações das tentativas decorrentes da Revolução de Abril de descentralizar a criação teatral. *Retornos, Exílios e alguns que ficaram*, do Teatro do Vestido, obrigou a uma dispendiosa e bastante longa deslocação a Viseu, mas valeu definitivamente a viagem; o Solar do Vinho do Dão tem uma história própria no acolhimento aos retornados e emprestou a sua textura ao espetáculo.

A minha especialização/deformação profissional na representação de Shakespeare em Portugal também é evidente nesta coletânea,

que inclui duas críticas a espetáculos baseados em Shakespeare: *Sonho de uma Noite de Verão*, do Teatro Praga, e *António e Cleópatra*, de Tiago Rodrigues. Ambos são adaptações livres feitas em colaboração com artistas que trabalham noutros média e a sua falta de “fidelidade” (termo altamente moralista trazido à arte “impura” do teatro!) ao texto shakesperiano permitiu a recriação de Shakespeare para um público contemporâneo. Poderia ter incluído mais críticas a criações que partissem de Shakespeare, mas quis ter a certeza de que daria espaço a artistas que trabalham a partir dos mais diversos materiais textuais: desde um romance inacabado, como foi o caso em *Os Negócios do Senhor Júlio César*, do TEP, aos textos colaborativos, de que é exemplo *The Paradise Project*, da mala voadora e dos Third Angel, passando pelo testemunho individual, em *Atlas*, pela criação original, no caso de *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela, e pelo drama poético associado à canção, no caso de *A Boa Alma*, de Mónica Calle.

Um dos temas que perpassa esta coletânea é o da mudança e transformação. Muitas vezes, o enfoque da crítica recai sobre aquilo que dá coerência a um percurso artístico ao longo do tempo, sem consideração pelos modos como a mudança e a transformação são tão necessárias como inevitáveis em carreiras de longo curso. Duas das críticas aqui incluídas debruçam-se diretamente sobre transformações fundamentais no seio de um percurso artístico. A primeira é a mudança de Mónica Calle do Cais do Sodré para Chelas, coincidente com a estreia de *A Boa Alma* – mudança que faz todo o sentido pensando numa criadora para quem os desafios e a liberdade artísticos têm sido vitais, ainda que possa parecer suicida do ponto de vista da construção de uma carreira convencional e bem-sucedida. A segunda refere-se à nomeação de Gonçalo Amorim para Diretor Artístico do Teatro Experimental do Porto, coincidente com *Os Negócios do Senhor Júlio César*. Neste caso, uma companhia com um historial respeitável tinha entrado em declínio e foi revigorada com novas baterias por alguém que aliou as características tradicionais da companhia às novas linguagens de palco. O *Sonho de uma Noite de Verão*, do Teatro Praga, também examina a relação conflituosa da companhia com o poder artístico e político, relação que de resto já tinha

sido examinada em espetáculos anteriores, e a mudança de paradigma é igualmente sublinhada em *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, onde Patrícia Portela faz a crítica implícita ao memorialismo da Revolução Republicana de 1910 e explora o legado real da revolução na esfera política e cultural dos dias de hoje.

A crítica de teatro é tanto arte como disciplina. Uma boa crítica pode suscitar o desejo de ter visto em quem não viu, pode conjurar o espetáculo de tal forma que o leitor o fabrique na sua imaginação. Uma boa crítica também pode tornar um espetáculo difícil mais fácil de compreender e apreciar, ou ajudar a explicar por que razão uma boa ideia não conduz necessariamente a um bom espetáculo. A crítica de teatro não equivale a contrapor uma ideia genérica do que deva ser o teatro aos espetáculos vistos, nem a tentar ver neles sentidos ocultos que mais ninguém viu. Equivale, sim, ao exercício de assumir a posição dos artistas que conceberam o espetáculo e de pensar no que poderiam querer fazer com ele. Equivale a explorar o modo como o espetáculo funcionou ou não funcionou no seu todo. Idealmente, é um diálogo entre o crítico e o criador. As críticas de Carlos Porto, por exemplo, ilustram o modo como o teatro independente de finais da década de 60, inícios de 70, e a respetiva crítica se ajudaram a estabelecer mutuamente porque trabalhavam em conjunto no discernimento do que era novo e importante para o teatro à época. Por este motivo, enviei cada uma destas críticas aos criadores a quem se referem pouco depois de as escrever. Embora já tenha ouvido várias histórias macabras de criadores que reagem mal à crítica, sempre senti que os criadores que contactei estavam interessados no que eu tinha escrito a seu respeito. Foram generosos e encorajadores. Afinal, o panorama da crítica atual resume-se a uma entrevista publicitária que os jornais publicam antes da estreia ou às temidas quatro estrelas. Há pouquíssima crítica fora das publicações e blogues especializados e os criadores parecem apreciar algum *feedback* ao trabalho que vão desenvolvendo.

Quatro destas críticas foram publicadas na revista *Sinais de Cena*, o raro exemplo de uma publicação semestral inteiramente dedicada ao teatro e cuja longa vida foi interrompida por uma avaliação pouco clarividente da Fundação para a Ciência e Tecnologia. A revista está

atualmente a ressurgir em novo formato, o que são boas notícias para quem escreve. Ainda que não tenha a imediatismo da crítica jornalística, e que os textos surjam invariavelmente quando a carreira do espetáculo já terminou, a revista deu voz a percepções ponderadas e provocadoras face ao teatro português contemporâneo ao longo dos últimos treze anos. Escrever para a *Sinais de Cena* também incita uma aproximação disciplinada à crítica. Ao contrário de um blogue feito a título pessoal, ou de comentários publicados em jornais, escrever para a *Sinais de Cena* implica submeter a crítica ao comentário e à crítica de outros. A este respeito, quero agradecer particularmente a Maria Helena Serôdio pelos comentários generosos e sensatos que fez às críticas que enviei para a revista ao longo dos anos, bem como pelas traduções que fez a partir delas, em várias ocasiões.

Por último, é preciso dizer que este livro seria muito menos rico sem a tentativa e erro que faz parte da minha experiência como docente de Crítica do Espetáculo aos alunos de teatro da Universidade do Minho. Este livro é dedicado aos meus alunos e ao prazer e desafios que me trouxeram no ensino da crítica de espetáculo ao longo dos anos.

STEIN, Gertrude (1995) *Last Operas and Plays*. ed. Carl van Vechten. Baltimore and London: Johns Hopkins Press.

VICENTE, Gustavo (2012) “Geração sem Fronteiras” em *Sinais de Cena* 17. Junho, 2012. Ribeirão: Húmus

## (Re)ativar a História: *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela

**Título:** *A Coleção Privada de Acácio Nobre*; **Texto e seleção de imagens:** Patrícia Portela; **Interpretação:** André e. Teodósio e Patrícia Portela; **Máquina de escrever e instalação sonora:** Christoph de Boeck; **Programação, efeitos especiais e pós-produção de imagem:** Irmã Lúcia efeitos especiais; **Design:** Fabrice Moinet; **Desenho de luz:** Daniel Worm d'Assunção; **Jóia de Acácio Nobre:** Alda Salavisa; **Mesa de Acácio Nobre:** João Gonçalves; **Construção de mesa e bancos:** Acácio Nobre Lionel & Bicho; **Figurinos:** D. Maria Luísa; **Edição de texto:** Isabel Garcez; **Tradução para inglês:** Graeme Pulleyn; **Vídeo e trailer** Rui Ribeiro | Les Filmes de Merdre; **Direção de produção e produção executiva:** Helena Serra e Pedro Piões; **Coprodução** Prado/EGEAC-Maria Matos Teatro Municipal; **Com o apoio de:** Fundação Calouste Gulbenkian, La Porta e Governo de Portugal – Secretário de Estado da Cultura / DGartés; **Outros apoios:** São Luiz Teatro Municipal, Teatro Praga, Algifa, A vida Portuguesa, Centro Nacional de Cultura, Museu do Brinquedo; **Data e local de estreia:** 10 de Setembro de 2010, Teatro Maria Matos, Lisboa.

“Na cave da casa dos avós de Patrícia Portela apareceu uma cómoda com fragmentos de textos e maquetes de objetos imaginados por Acácio Nobre, distinto cavalheiro português que viveu no início do século XX, entretanto esquecido. Com uma carreira discreta na política, na ciência e nas artes, foi, à época, um grande inovador.”

“Em *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, Patrícia Portela inventa uma figura pública da Primeira República, reconstrói o seu arquivo pessoal ficcionado e apresenta-o ao público com o propósito de «reavivar a obra de um homem anónimo como tantos outros e questionar a memória coletiva de um país.»”

As duas afirmações transcritas estabelecem uma tensão interessante entre ficção e facto. A primeira citação foi retirada do material de divulgação do espetáculo, apresentado como uma viagem pessoal de relevância política. A segunda, no entanto, só esteve disponível àqueles que leram a introdução à temporada *Res publica/Res privada*, programada pelo Teatro Maria Matos, onde o espetáculo é apresentado como aventura ficcional que visa conceber uma *persona* emblemática para o centenário da Primeira República. Qual é a distância entre história e ficção, neste caso? Importa a distinção?

O público teve de decidir em qual das duas versões acreditar. Quem preferiu a ideia de estar perante uma ficção podia apontar ao espetáculo o modo como deliberadamente evitou ser credível ao propor que Acácio Nobre, Vincent Van Gogh e Herman Melville se teriam conhecido, bem como ao avançar que Acácio Nobre teria perdido a vida em praça pública, durante os festejos da Revolução, com um farsesco tiro nos testículos. Nobre, que teria vivido até aos 102 anos e cuja amada, Alva, sofreria de Síndrome de Tourette, – factos que também carecem de verosimilhança. Mas quem preferiu a primeira versão, mesmo se apenas para preencher a fantasia teatral de alguém que deseja ter existido, podia contrapor que todas as vidas têm elementos do domínio do miraculoso e do incrível e que todos os relatos de uma vida, provenham de carta, memória pessoal ou documento oficial, contêm largas doses de ficção a fazer-se passar por facto. Ao enunciar a pergunta fundamental, “O que é uma boa vida?”, o espetáculo levanta dúvidas relativamente à possibilidade de sabermos o que constitui a subjetividade, ao mesmo tempo que sugere que a tendência para embelezar ou distorcer é aquilo que transforma uma vida aparentemente vulgar em obra de arte e lhe confere interesse histórico. A vida de Acácio Nobre era, pois, possível, mesmo se inverosímil, e ao questionar os motivos por que certas possibilidades de vida são consideradas impossíveis, o espetáculo também reflete sobre os modos como as circunstâncias políticas constroem e constroem certas personagens históricas.

Este não é, no entanto, um espetáculo para o público mais sensível. Ainda que houvesse dois intérpretes em palco (Patrícia Portela e

André e. Teodósio), em nenhum momento das duas horas do espetáculo se dirigiram diretamente ao público, a não ser nos agradecimentos. Frente a frente como dois pianistas em duelo, batiam à máquina (Teodósio) e ao computador (Portela) uma seleção de documentos constitutivos da vida de Nobre. Estas duas versões dos acontecimentos eram projetadas em duas metades de um ecrã branco, que incentivavam a reflexão em torno das virtudes e limitações da tecnologia dos séculos XIX e XX: quanto tempo será preciso até que o computador seja um objeto tão obsoleto como a máquina de escrever? À medida que acompanhava a dupla narrativa em curso, o público não podia fazer mais do que avançar ou recuar na leitura dos textos projetados até à próxima projeção, o que era penoso para os olhos e causava tensão no pescoço. Havia diferenças interessantes entre os dois intérpretes: Patrícia Portela estava formalmente sentada no seu banco, digitava devagar e em silêncio, enquanto André e. Teodósio fazia de cientista louco, batendo os textos em repentes céleres ao mesmo tempo que saltava do banco. Se vinha com a expectativa ver intérpretes a encarnar personagens bem definidas dentro de uma narrativa linear, então veio ao espetáculo errado. Ou não vinha?

O espetáculo funciona por acumulação e contraste. Torna visíveis no ecrã cartas cada vez mais desesperadas: Acácio Nobre solicita aos governantes responsáveis a abertura de jardins de infância onde as crianças possam adquirir conhecimentos elementares de desenho e, assim, levar o país à modernidade. Há descrições de uma vida de trabalho dedicada à invenção de *puzzles* que estimulam o intelecto, e a menção a uma bizarra organização dos amigos de Acácio Nobre, que não podiam ter em sua posse mais de três dos seus objetos, organização que terá atraído a atenção da PIDE. Surge uma comovente carta a Alva em que Nobre solicita a devolução das suas cartas abertas, para ter a certeza que pelo menos alguém as teria lido. Estes documentos davam a sensação fragmentada, por vezes contraditória, de uma existência real: a de um inovador das artes e das ciências que pouca distinção fazia entre estas esferas da criação e que enlouqueceu por força de um contexto histórico-geográfico retrógrado e desinteressado, tendo eventualmente recolhido a um asilo em Amsterdão. Estes podem ou não ter sido os documentos

*autênticos* do *autêntico* Acácio Nobre, mas eram certamente convincentes enquanto tal, o que, em todo o caso, é no fundo o que julgamos exigível a uma personagem numa peça convencional.

A questão neste caso, indubitavelmente, é que o modo como uma vida é moldada e entendida é em si um ato criativo e não simples acumulação de factos ou imagens. Na sequência de imagens projetadas por cima do público, havia uma de alguém que poderia ser Acácio Nobre, mas num certo sentido era desnecessária; os documentos escritos já tinham composto o retrato imaginativo do homem que bebia chá de *masala* de gravata branca, que amava palavras como se fossem *puzzles* e que usava a leitura de cabeceira para condicionar o conteúdo dos seus sonhos. Numa época em que o culto da personalidade se esvaziou progressivamente, porquanto as personalidades nada têm de interessante com que contribuir, à medida que as narrativas históricas da República perderam o interesse pessoal e político, o lugar indefinido que é Acácio Nobre fornece uma história pessoal e política sobre a h/História a (re)fazer-se com uma perspetiva contemporânea sobre o passado. Mais, se do ponto de vista do século XX é fácil reconsiderar o valor desta vida vivida antes do seu tempo lamentando-lhe a incompreensão, quantas mais vidas desse século, com igual interesse, estarão agora a ser marginalizadas por processos de exclusão semelhantes aos que derrotaram Acácio Nobre? Mesmo que o formato do espetáculo possa ter dificultado ao público um tão longo acompanhamento, o material do espetáculo era excecional e constituiu o excelente lançamento de um debate que não se está a fazer em torno do centenário da Primeira República – quem devem ser as nossas figuras históricas paradigmáticas? E por que razões olhamos para o passado para refletir sobre o futuro?



## Perfeito equilíbrio: *A Gaivota*, de Nuno Cardoso

**Título:** *A Gaivota* (1896); **Autor:** Anton Tchékhov; **Tradução:** António Pescada; **Encenação:** Nuno Cardoso; **Cenografia:** Fernando Ribeiro; **Figurinos:** Storytailors; **Desenho de luz:** José Álvaro Correia; **Som:** Luís Aly; **Voz e Elocução:** João Henriques; **Assistência de Encenação:** Victor Hugo Pontes; **Intérpretes:** Cristina Carvalhal, João Castro, João Pedro Vaz, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lígia Roque, Luís Araújo, Maria do Céu Ricardo, Micaela Cardoso, Paulo Freixinho; **Coprodução:** Ao Cabo Teatro, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Aveirense, Teatro Maria Matos, TNSJ; **Colaboração:** As Boas Raparigas; **Data e local de estreia:** 15 de Setembro de 2010, Teatro Nacional São João, Porto.

Não será, porventura, um acaso que este segundo espetáculo da trilogia de Tchékhov assinada por Nuno Cardoso (entre *Platónov*, em 2008, e as *Três Irmãs*, em 2011) seja um exercício de mediação. Na entrevista patente no programa, o encenador fala do equilíbrio instável que procurou para os seus atores, “entre a frustração e o desejo, entre o riso e o choro.” Comparou esse equilíbrio delicado ao equilíbrismo na cabeça de um alfinete, que aos olhos do público devia, ainda assim, parecer simples. Um tal equilíbrio não é fácil de manter em espetáculos a partir de Tchékhov. Requer uma energia controlada mais frequentemente vista em bailarinos, e praticantes de ioga, do que em intérpretes de teatro e muitas produções recentes têm sido lugar de dispersão, mais do que de concentração. A melancolia de Tchékhov é, por vezes, representada de um modo pesado, como emoção lúgubre. Além do mais, o efeito paralisador do fluxo interminável de imagens de desastres naturais e humanos que os média propagam vem dificultando a manutenção da real

dimensão dos acontecimentos trágicos em espetáculo, tanto quanto a obtenção de uma reação empática do público que a eles assista. Contudo, esta só aparentemente simples leitura do texto conseguiu esse justo equilíbrio: veiculou o peso da tragédia pessoal com o mais leve toque, de uma forma que suscitou a compaixão de um público eventualmente mais propenso a desvalorizar estas personagens, porque representativas de uma classe em extinção.

Tal como com o campo de futebol em que Nuno Cardoso localizou o seu anterior *Ricardo II* (2007), é o cenário que define o tom do espetáculo e serve de metáfora principal. Enquanto o público entrava na sala, já eram visíveis finos troncos de árvore, uniformemente distribuídos; assim que os atores entraram em palco, tornou-se claro que o espaço da cena era líquido, e não sólido. Cada personagem tinha um movimento distinto dentro de água. Nina chapinhava com prazer, à medida que a sua jovem vida protegida começava a eclodir na presença de artistas boémios, Masha tomava lança e entregava-se a um tal frenesim que quase desaparecia na água, Medvedenko vagueava sem rumo, e Polina, num momento de desespero, deixou-se cair de chapa. Nuno Cardoso referira no programa o efeito encantatório do lago e a água esteve sempre no centro existencial e constitutivo do espetáculo, onde a insustentável dureza de ser pesou permanentemente sobre a inclinação natural das personagens para a leveza, fosse sob a forma de amor, de juventude ou criação artística.

Os intérpretes foram todos bem escolhidos e as vantagens da improvisação revelaram-se em alguns toques pessoais deliciosos. Luís Araújo (Tréplev) suicidou-se enterrando a cabeça em livros, Micaela Cardoso (Masha) transformou o baloiço num instrumento de tortura quotidiana e João Pedro Vaz interpretou a malícia descontraindo de Trigórin mantendo o corpo ligeiramente à parte dos restantes. Nuno Cardoso resgatou Lúcia Roque de papéis anteriores que não lhe foram gratos e a atriz teve aqui uma prestação superior enquanto Arkádina. De facto, não havia pontos fracos visíveis na interpretação, o que concorreu para o trabalho coerente de *ensemble* que Nuno Cardoso tão bem domina. Um exemplo disso é a cena em que Tréplev e Nina interpretam a peça que Tréplev escreveu. Os atores estavam distribuídos em palco numa formação em V, o que fez com

que as suas palavras e expressões faciais fossem audíveis e visíveis em toda a cena, e o momento em que se tornou claro que o espetáculo seria um fiasco foi prolongado o mais possível para um efeito dramático pleno. Um dos aspetos de que mais gosto no trabalho de Nuno Cardoso é o seu uso do espaço disponível em toda a extensão, por oposição a concentrar os atores nas zonas mais visíveis do palco. Neste espetáculo, as personagens estavam muitas vezes em cena mesmo que não estivessem diretamente envolvidas na ação, o que criou a sensação da omnipresença do grupo, bem como da passagem do tempo. Do mesmo modo, até quando grupos de atores se fixavam em quadros ocasionais, havia a sensação de que qualquer coisa estava a decorrer, interiormente ou à sua volta, e justificava uma presença contínua em cena. Esta compressão de energia de cena nos corpos dos atores sublinhou a importância das palavras e emoções que os seres humanos não reverberam, mas também aglutinou o elenco de um modo que indicia os destinos interligados destas personagens.

Talvez o único elemento ligeiramente distrativo do espetáculo tenha sido o movimento contínuo das cadeiras na água. É claro que havia a questão prática de criar um espaço de cena habitável numa atmosfera de fluidez, e o recordar da descrição que Masha faz de si como alguém que carrega a vida como se fosse a cauda interminável de um vestido, mas tendencialmente o movimento acabou por desviar a atenção dos atores. Aos figurinos pode apontar-se o mesmo: os Storytailors conceberam figurinos muito mais discretos para os homens dos que para as mulheres e, embora seja um pormenor, o uso de louro oxigenado na jovem Nina para mim não funcionou. Certamente que reforça o paralelismo com Arkádina, mas Arkádina representa o que Nina deseja ser, não aquilo que é na altura, e fez a personagem parecer mais velha do que é na realidade. Talvez tivesse sido um recurso mais eficaz se reservado até ao momento posterior em que Nina regressa como atriz falhada, sinalizando a sua degradação física.

Qual tragédia Grega, o espetáculo apresenta o destino das personagens como trilho inescapável, mesmo quando elas assumem que avançam no sentido da sua própria destruição. Efetivamente, a tota-

lidade do espetáculo é o ensaio dilatado do suicídio de Tréplev e da atração de Trigórin por Nina, como uma traça atraída pela chama. Os momentos em que os atores deixam transparecer a consciência destes padrões, como quando Nina declara ainda o seu amor a Trigórin, no final da peça, ou quando Trigórin reconhece, de forma desarmante, as suas limitações enquanto homem e artista, foram do pungente ao devastador, sendo que a austeridade atenta da encenação não permitiu sentimentalismos. Se cada nova geração interpreta Tchékhov à sua própria imagem, então este espetáculo parece ter sido construído à volta de uma tensão criativa entre polos aparentemente opostos, como peso e leveza, arte e artifício, comédia e tragédia, ou realismo e simbolismo. Neste contexto, a discussão que a peça contém a respeito de novas e velhas formas dramáticas, discussão que opôs Tréplev a Trigórin e Arkádina, é, como Tréplev acaba por reconhecer, irrelevante, pois que o velho e o novo são mutuamente dependentes para garantir a sua sobrevivência.

# Cartografias políticas:

## *Atlas*, de Ana Borralho e João Galante

**Título:** *Atlas*; **Concepção e direcção artística:** Ana Borralho e João Galante; **Desenho de luz:** Ana Borralho e João Galante; **Aconselhamento luz:** Thomas Walgrave; **Som:** Coolgate; **Colaboração dramaturgica:** Fernando Ribeiro e Rui Catalão; **Colaboradores artísticos e gestores de grupo:** Catarina Gonçalves, Carla Leitão (Alface), Marie Mignot e Tiago Gandra; **Vídeo:** Helena Inverno e Verónica Castro; **Fotografia:** Vasco Célio; **Produção executiva:** Ana Borralho e Mónica Samões; **Intérpretes:** 100 pessoas com diferentes profissões; **Data e local de estreia:** 22 de Outubro de 2011, Teatro Maria Matos, Lisboa

Há, neste momento, em Portugal, muitas pessoas zangadas, mas sem voz pública, nem acesso a uma arena onde possam exprimir esses sentimentos. Se o teatro ainda almeja ter um papel significativo neste momento em que “não há alternativa” e “a pobreza é um mal necessário”, deve ser o de fórum para a legitimação dessas vozes que atualmente não se fazem ouvir, bem como, no âmbito de uma política do corpo, para a presença desses corpos que os governantes e os média declaram inexistentes.

O Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, está bem posicionado para ser justamente esse fórum. Desde que assumiu a Direcção Artística em 2008, Mark Deputter tem consistentemente tentado abrir o teatro às comunidades locais e promover o trabalho de artistas portugueses como os que assinam este espetáculo. A sua programação, exemplar na coerência que demonstra, tem por base temas que encontram eco nos artistas e nos públicos, tais como a abundância, na temporada anterior, ou a pertença, na atual. Quanto a estas récitas gratuitas com que o teatro celebrou o seu 42º aniversário

sário, as ocasiões festivas têm sido não menos importantes ocasiões para a análise social.

A diferença é palpável já no *foyer* antes do espetáculo. Em primeiro lugar, o teatro está lotado. Em segundo lugar, a despeito de que o público contemporâneo é maioritariamente branco, da classe média e jovem, aqui estão muitas caras negras, muitos corpos envelhecidos e várias pessoas da classe trabalhadora—deitando em redor um olhar ligeiramente nervoso por não saberem bem o que esperar, mas felizes por terem vindo e poderem apoiar parentes e amigos. Tem havido recentemente muitas e justificáveis queixas da crescente instrumentalização do teatro para aliviar problemas sociais e económicos de que não é responsável. Neste caso, porém, tanto os intérpretes como o público aproveitaram a ocasião para testar o *status quo*, não para o consolidar.

*Atlas* foi, sem dúvida, a melhor performance que vi este ano em virtude da sua evidente humanidade e da perceção de que, quando se concede às pessoas uma voz e um lugar de onde falar, elas saberão usá-los. A premissa estabelecida por Ana Borralho e João Galante era simples: reunir uma centena de pessoas de várias profissões e deixar que se apresentassem em palco. No entanto, a frase com que todas teriam de se apresentar fez do espetáculo não apenas uma experiência teatral interessante, mas também uma importante intervenção social. Cada participante começava por dizer “Se (um/dois/três) (pastores/contabilistas/psicólogos) incomodam muita gente,” ao que quem estava em cena respondia em coro, “(dois/três/quatro) (pastores/contabilistas/psicólogos) incomodam muito mais”. Esta frase singela evocou tanto o poder do testemunho individual como a potencial força política do coletivo que apoiava esse testemunho. O momento que, porventura, melhor ilustra este aspeto aconteceu sensivelmente a meio do espetáculo, quando um homem ocupou o centro do palco para dizer: “Se cinquenta desempregados incomodam muita gente...”, ao que os restantes intérpretes ecoaram, “555,000 incomodam muito mais”, recolhendo o aplauso da plateia.

Ao longo do espetáculo, os intérpretes introduziram pormenores individuais que transformaram a frase de pessoa para pessoa. O elenco abarcava a mãe de quatro filhos, “nenhum deles batizado,

nenhum deles vacinado”, bem como a atriz “intermitente” que acumula uma série de outros empregos, todos pagos a recibo verde. O espetáculo deu voz à “funcionária pública que trabalha num Museu do Estado e ainda acha que a cultura vale a pena”, tanto como à “artista plástica alucinada” e à “mediadora de seguros que pediu a reforma antecipada e acabou altamente prejudicada por isso.” No final, apareceu à boca de cena uma menina e disse, “Se 100 pessoas incomodam muita gente”, mas deixou a segunda parte da frase em suspenso. A “mensagem” foi clara: 100 indivíduos reunidos não têm apenas presença, têm poder.

Foi muito tocante perceber o orgulho que as pessoas têm nas suas diversas profissões. A especificidade com que respetivamente se apresentaram, como no caso de uma “secretária aposentada, anteriormente datilógrafa”, é reveladora não só da natureza limitativa das definições com que o Estado reveste os empregos das pessoas, mas igualmente reveladora da sensação que as pessoas têm de estarem implicadas em trabalho com valor. Este sentimento de orgulho está, de momento, seriamente penalizado, num clima social em que ter emprego é por si só uma compensação. Também foi interessante registar o número de variantes que os intérpretes, e quem os dirigiu, conseguiram introduzir no espetáculo, já que, na verdade, cem pessoas a anunciar aquilo que fazem para ganhar a vida pode não parecer uma base promissora para um espetáculo. No entanto, os anúncios cumulativos tornam-se fascinantes à medida que o espetador se deita a adivinhar a profissão da próxima pessoa antes que seja anunciada, comparando depois essa revelação e os preconceitos que o levaram a quaisquer conclusões, baseadas sobretudo na aparência das pessoas. Por exemplo, uma mulher elegantemente vestida que apareceu já perto do final do espetáculo chocou o público ao dizer: “Se setenta e duas prostitutas incomodam muita gente...” Tendo já servido de cartão de visita, numa época em que o emprego não era tão escasso, as profissões, ou a falta delas, são agora a falha onde se disputam importantes combates sociais e políticos. Como tal, são uma tema vivo para um espetáculo, especialmente num contexto em que os trabalhadores das artes performativas são eles próprios objeto de ataques semelhantes ao seu estatuto profissional.

Entre as prestações individuais, houve ocasionalmente momentos de um silêncio estranho, interrompido apenas pelo som de linhas de produção anónimas e máquinas registadoras, bem como por uma orgia ensurdecadora de ruído se, por alguns instantes, todos os intérpretes falavam em simultâneo. O que diziam não era claro (embora tivesse surgido um pequeno monólogo delicioso no final), mas enquanto zona livre onde as pessoas podiam gritar ou sussurrar o que lhes passasse pela cabeça, aqueles poucos minutos pareceram verdadeiramente libertadores tanto para os intérpretes como para o público, sob um pano de fundo de factos económicos e distração.

No final do espetáculo, os intérpretes desceram do palco e misturaram-se com o público, derrubando a quarta parede de um modo que sugere novas formas de comunidade e sua relação com o teatro. É de uma importância tremenda ainda ser possível ir ao teatro e sentir, em simultâneo, compaixão e rancor. Alguns membros do público parecem ter pensado que não é isto que o teatro tem de fazer. Ainda assim, a mim pareceu-me que este espetáculo fez exatamente o que o teatro tem de fazer na atualidade: opor o poder das pessoas comuns, e do próprio teatro, às forças que nos querem fazer crer que nenhum deles importa para nada. Daqui decorre a importância desta construção de um atlas histórico e geográfico da sociedade num momento particular como forma de luta por um futuro sustentável.



## A política do espetáculo: *Sonho de uma noite de Verão*, do Teatro Praga

**Título:** *Sonho de uma noite de Verão*, a partir de *Sonho de uma noite de Verão*, de William Shakespeare e *The Fairy Queen*, de Henry Purcell; Um espetáculo do *Teatro Praga* com *Os Músicos do Tejo* com André e Teodósio, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Joana Barrios, Joana Manuel, Patrícia da Silva e Rodolfo Teixeira; **Solistas:** João Sebastião, Nuno Dias, Raquel Camarinho, Rossano Chira com Olisipo Armando Possante, Elsa Cortês, João Moreira, Luísa Tavares; **Equipa de filmagem:** Bruno Reis, Francisca Rodrigues, Joana Frazão, Leonor Noivo, Nuno Morão, Salomé Lamas; **Artistas convidados:** Ana Pérez-Quiroga, Catarina Campino, Javier Nunez Gasco, João Pedro Vale, The End of Irony (Diogo Lopes, Ivo Silva, Miguel Cunha, Rita Morais e Ricardo Teixeira), Vasco Araújo, Vicente Trindade; **Direção Musical:** Marcos Magalhães; **Vídeo:** André Godinho; **Desenho de luz:** Daniel Worm d'Assumpção, Raul Seguro, Ricardo Campos; **Som:** Ricardo Guerreiro; **Cenografia:** Bárbara Falcão Fernandes; **Casa:** Filipe Carneiro (Triplinfinito); **Figurinos:** Carla Cardoso; **Produção:** Cristina Correia; **Músicos do Tejo:** Álvaro Pinto, Bruno Fernandes, Carolino Carreira, Marcos Magalhães, Marta Araújo, Marta Vicente, Miriam Macaia, Nuno Mendes, Pedro Gaio Lima, Pedro Castro, Sérgio Pacheco; **Data e local de estreia:** 4 de Julho de 2010, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Uma das vantagens de um acontecimento como o Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, é que um espetáculo de grande escala até então exclusivamente apresentado em Lisboa pôde ser visto pelos públicos do Norte do país. O conjunto considerável e muito heterogéneo de pessoas que o espetáculo atraiu também ilustra o modo como o Centro Cultural Vila Flor tem sabido, nos últimos anos, nu-

trir públicos para espetáculos contemporâneos como este, nomeadamente com os Festivais Gil Vicente. Ainda assim, neste caso pode ter acontecido que os diferentes públicos do Teatro Praga e de Shakespeare tenham ambos visto as suas diversas expectativas goradas.

Se uma companhia como os Forced Entertainment aceita os momentos de aborrecimento como parte de um desejo de libertar o espetáculo da camisa de forças da repetição, o Teatro Praga, por seu turno, demonstra um alto limiar de aceitação do caos no cerne da intenção de criar experiências teatrais irrepetíveis. Isto fez com que, por vezes, os seus espetáculos fossem inconsistentes, com momentos de originalidade seguidos de outros em que as ideias pareciam ter-se esgotado. No entanto, este *Sonho de uma noite de Verão* susteve a criatividade do caos através de colaborações intermédia com artistas visuais, cantores, músicos e outros intérpretes.

Embora tenha apropriado nomes e situações do *Sonho de uma noite de Verão* (1599), de Shakespeare, a inspiração primeira do espetáculo foi *The Fairy Queen*, mascarada ou “divertimento da Restauração” composto por Henry Purcell em 1692, também baseada em *Sonho de uma noite de Verão*. O que parece ter atraído o Teatro Praga a esta mascarada, para além da combinação de teatro e música, foi o excesso barroco da sua encenação. Como o programa recorda, a segunda produção de *The Fairy Queen*, datada de 1691-2, estava de tal modo repleta de efeitos cénicos como fontes e macacos que, embora um sucesso, resultou em falência. É improvável que o fogo de artifício, o carrocel e as instalações que aparecem em palco neste espetáculo tenham consequências tão ruins, mas algo permanece do excesso dessa produção anterior patente no largo número de intérpretes e na ambição do projeto.

“Para quê fazer teatro quando só se pensa no Verão e no amor?” é a primeira de muitas interrogações irónicas colocadas pela companhia no programa do espetáculo. A resposta que dão é, aparentemente, a de um espetáculo ligeiro sobre as inconstâncias do amor. Tal como em Shakespeare, a magia aqui tem o seu papel, mas sob a forma contemporânea de uma mistura que perturba anteriores laços e afetos—mistura equilibrada, de género misto, contendo leite materno e esperma. Helena e Hérnia e Demétrio e Lisandro chegam a

ter momentos de enamoramento *queer* antes de arranjam outros parceiros. Esta *queerização* de pressupostos artísticos heterossexuais também se estendeu ao dueto cómico entre dois cantores (em que um insistia num beijo que o outro negava) e à instalação de Xavier Nuñez Gasco, “Victoria's Secret”, criada em torno de uma “fada” transgénero, equipada com bikini e asas cor-de-rosa. Mas isto não significa que a perspetiva do espetáculo fosse exclusivamente cor-de-rosa. À medida que uma das canções reforça a ideia de que no amor há uma linha ténue entre o prazer e a dor, vários outros intérpretes vocalizam os receios, as contradições e a perfeita injustiça que também o acompanham.

Enquanto os músicos tocavam no fosso de orquestra e os cantores atuavam à boca de cena, os intérpretes do Teatro Praga eram filmados em tempo real por trás de um ecrã que deixava o público ver o que se passava em bastidores, “no *green room*”, através de projeções. Os intérpretes deste *green room* eram os habituais do Teatro Praga e um outro coletivo denominado “The End of Irony”. Primeiro, parodiaram entrevistas televisivas e o teatro contemporâneo (“não entrei no Conservatório, disseram-me que tinha sotaque do Porto...”), depois regressaram no final para interpretar a cena entre Píramo e Tisbe do *Sonho de uma noite de Verão*, sem descurar a lanterna a fazer de lua, um “burro” humano vestido só de calções e desconstruções cómicas das suas próprias incompetências como atores. Este momento foi coroado com uma dança, que temperou a licenciosidade da cena anterior com a rigidez coreográfica do esquema.

Num espetáculo que envolve várias e distintas formas artísticas, não faltaram elementos de coesão a unir e evidenciar as intersecções entre momentos do espetáculo. As instalações dos artistas convidados, por exemplo, também funcionavam como abrigos temporários para os cantores e intérpretes. Como tal, os músicos, os cantores e as imagens produzidas em tempo real foram elementos estruturais do espetáculo, não apenas periféricos. Uma das virtualidades do tipo de espetáculo descentrado que o Teatro Praga cultivava é precisamente a de que diferentes formas artísticas possam ter igual peso em cena.

Em resposta à crise económica e aos grandes cortes aos orçamentos do teatro, a tendência tem sido a de reduzir e emagrecer o mais possível. Neste caso, o Teatro Praga provoca ao seguir o rumo inverso, aumentando a escala. Embora a envergadura do espetáculo o torne difícil de montar regularmente, a acumulação de parcerias criativas sugere que há outra possível reação à crise que não o minimalismo da caixa negra, colocando algumas questões políticas. O espetáculo começa com uma discussão sobre quem deterá hoje o poder equivalente ao dos monarcas para quem Purcell compôs no século XVII. Tanto o Presidente da República como o Primeiro-Ministro foram rapidamente excluídos e o poder foi aparentemente localizado nos próprios intérpretes, ou, por outras palavras, na *performance* do poder. Pareceu-me ser a conclusão apropriada para este “divertimento” neo-Barroco, ele mesmo em grande medida produto de uma sociedade gradualmente mais performativa, ao mesmo tempo que o espetáculo se situa numa zona tensa e paradoxal, entre a cumplicidade e a crítica. A questão mantém-se: até que ponto terá o espetáculo questionado as premissas da sociedade mediatizada que o produziu? Por outras palavras, terão o caos e o excesso desconstruído a performance do poder, e da sua presumida comunidade de espetadores, em favor de uma comunidade de cidadãos confiantes no exercício do seu próprio poder? Ou simplesmente reforçado a aparente inevitabilidade do poder enquanto espetáculo, com a passividade atuante e política que lhe assiste?

# O que nos reserva o futuro?: *Os Negócios do Senhor Júlio César,* do Teatro Experimental do Porto

**Título:** *Os negócios do Sr. Júlio César* (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1938-39); **Autor:** Bertolt Brecht; **Adaptação e apoio dramático:** Rui Pina Coelho; **Tradução:** António Ramos Rosa; **Encenação:** Gonçalo Amorim; **Apoio ao movimento:** Vera Santos; **Cenografia:** Rita Abreu; **Desenho de luz:** Francisco Tavares Teles; **Figurinos:** Catarina Barros; **Música original:** Pedro Boleó, Samuel Coelho; **Som e desenho de som:** Luís Aly; **Adereços:** João Rosário; **Stencil:** André Neves; **Escultura:** Hernâni Miranda; **Assistente de encenação:** João Villas-Boas; **Intérpretes:** Daniel Pinto ([os olhos e a escrita] Biógrafo, Escravo Raro), Paulo Moura Lopes ([o jovem advogado ambicioso] C), João Miguel Mota ([o anfitrião e o banqueiro] Mummius Spicer), Ana Brandão ([a consciência] O Anjo de Costas, Vástio Alder), Inês Pereira ([a cortesã e a política astuta] Caesarette 1, Cíntia, Fúlvia), Catarina Lacerda ([a sedutora e a conspiradora] Caesarette 2, Múcia), Pedro Pernas ([o escravo objeto de desejo] Semprônio, Glauco, Caébio, O único democrata de toda a Itália, Cúrio, Escravo/Romano 1), Nicolas Brites ([o soldado e o general] Ex-legionário, Catilina, Vétio, Pompeu, Escravo/Romano 2), Carlos Marques ([o jurista e o capitalista] Afrânio Carbon, Crasso, Escravo/Romano 3), Samuel Coelho (Músico); **Coprodução:** CCT/Teatro Experimental do Porto; **Data e local de estreia:** 13 de Setembro de 2013, Teatro Nacional São João, Porto.

A relação que estabelecemos com a tradição teatral nunca é linear, antes composta de aproximações e distâncias, originalidade e repetição. Por isso mesmo, era de esperar que a produção de uma obra

de Bertolt Brecht no renovado Teatro Experimental do Porto (TEP), sob a direção artística de Gonçalo Amorim, escolhesse salientar as contradições da relação com a tradição teatral de um modo particularmente agudo. Sendo óbvios os benefícios da herança de uma tradição fortemente política e interdisciplinar, tal como é inestimável a importância do TEP enquanto escola de teatro para várias gerações de atores e atrizes, a necessidade de encontrar novos rumos e modalidades de espetáculo que olhem para o futuro é igualmente importante. Honra lhe seja feita, a equipa que trabalhou nesses espetáculos (antigos e mais recentes) desenhou, com sensibilidade e coragem, uma visão clara para a continuidade e mudança dentro do TEP, no seio da prática teatral contemporânea portuguesa.

A escolha de texto, neste caso, é já de si intrigante. O romance inacabado de Brecht conta a história de um protobiógrafo de Júlio César e das suas tentativas de obter os diários de Raro, secretário de César, então na posse do banqueiro Mummlius Spicer. Estes diários funcionam como contra-narrativa às hagiografias de César, sublinhando as circunstâncias económicas, políticas e sociais que o levaram ao poder. Os excertos do diário do próprio Brecht incluídos no programa ilustram o seu envolvimento, e posterior desencanto, com o texto, entalado como estava entre um fascínio insalubre pela figura de Júlio César e a necessidade de distanciar o texto e o público do carisma de figuras deste tipo. Muitas destas dificuldades de composição foram superadas em peças posteriores, como *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), em que gangsters de Hollywood confrontam vendedores de hortaliças num contexto que é reconhecidamente o do fascismo Germânico, e onde as consequências de uma fé cega no indivíduo heroico são alvo de desconstrução paródica. Como tal, a decisão de pôr em cena este romance de Brecht é questionável. Até que ponto é o texto robusto que chegue para um espetáculo de três horas? Será eficaz a reforçar os paralelos entre o contexto histórico em que Brecht escreveu e o contexto atual de crise financeira e passividade política face à destruição causada pelo capitalismo globalizado? A última meia hora de espetáculo tornou-se desconfortável e houve vários momentos de possível sugestão a um final alternativo. No entanto, o desconforto foi justificado, neste

caso, pelo facto de que justamente a meia hora final abordou os paradoxos da escrita da História, criando no público do Teatro Nacional São João uma incerteza quanto ao estatuto das diversas narrativas históricas servidas como verdade dos acontecimentos. O final colocou, portanto, o âmago do espetáculo no reconhecimento dos perigos da história enquanto mito, particularmente no que toca à sua posterior despolitização. Aqui, a dramaturgia de Rui Pina Coelho foi fundamental ao transformar o que podia ter sido um texto impossível de encenar num espetáculo claro, mesmo se em aberto. Houve vários momentos em que o próprio texto serviu de material de cena, havendo excertos projetados num ecrã. No que toca à encenação, que alternou momentos de rigorosa atividade coreográfica, sátira física e verbal, e momentos de ponderação silenciosa, o público foi encorajado a questionar o lugar do texto no espetáculo, no seio de uma serena, mas revolucionária, valorização de todas as linguagens do teatro: textual, visual e física; falada, lida e representada.

Ao longo do espetáculo ficaram patentes alguns traços distintivos do trabalho do TEP, tais como a escolha de uma peça política e o cuidado posto em pronunciar o texto clara e fluentemente perante um público empenhado. No entanto, a nova preponderância de um teatro mais físico também foi fundamental nas interpretações, como foi, de resto, a atenção dada aos pormenores cenográficos articulados com o movimento e distribuição dos intérpretes. Houve ainda um piscar-de-olho ao *in-yer-face* como modalidade contemporânea de trazer à cena conteúdos políticos. Na verdade, a característica sinalização narrativa do conteúdo das cenas nas peças de Brecht teve eco contemporâneo nos néones da primeira encenação londrina de *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, peça que Gonçalo Amorim também encenou, em 2007. Estas escolhas indicam que, embora teatro convencionalmente político como o de Brecht tenha lugar no TEP, as tentativas de encenar o político são tão devidoras de 2013 como de 1963. Este aspeto foi particularmente notório na relação entre atores e atrizes. Ainda que os três papéis principais fossem masculinos, o destaque dado ao longo discurso da atriz (Ana Brandão) enquanto anjo de costas, inspirado em Walter Benjamin,

trocando o passado por um futuro que implicava a própria morte, em conjunção com a mobilidade de todos os atores e atrizes por uma série de papéis diferentes indicam que a igualdade de gênero terá um papel central, temático e performativo, na revitalização do TEP. Mais, a inflexão de poder na relação entre Raro, o escravo, e Caébio, o objeto de desejo, sugere que representações assumidamente *queer* podem estar de regresso após uma ausência notória nos últimos anos. Digna de menção especial é também a contribuição de artistas de outras áreas, tais como a cenógrafa Rita Abreu, os músicos Pedro Boleó e Samuel Coelho e o escultor Hernâni Miranda.

O enfoque principal do trabalho dos intérpretes era o de recordar o público da necessidade de agir e pensar em circunstâncias políticas aparentemente hostis (assisti ao espetáculo em dia de eleições autárquicas e o seu significado político era absolutamente evidente). Este foco foi sublinhado de forma metateatral durante o intervalo, com a interpelação satírica aos espetadores para que agissem imediatamente. Por outro lado, fiquei com a sensação de que estas interpretações tinham como função-chave a afirmação de uma nova geração de artistas. Num contexto social e artístico em que os “cavalos azuis”<sup>1</sup> da experimentação vão sendo eliminados pela austeridade económica e pela indiferença do público, é urgente redefinir prioridades políticas e teatrais. Naquele que foi, porventura, o momento central do espetáculo, foi suspensa ao fundo do palco a grande estátua branca de um ditador não-identificado que começou a tombar com a hipótese de deposição, tal como os tijolos que tinham sido usados para construir a República foram depois energicamente arremessados pelos intérpretes. Ambas as metáforas representam a destruição que acompanha o processo revolucionário. Mas, para lá da necessidade imediata de lembrar ao público a queda inevitável dos Césares, Berlusconis, Estalines e Husseins deste mundo-derrotados por um povo que mal sabe quem pôr em seu lugar

---

<sup>1</sup> O programa alude ao quadro *Die Grossen blauen pferde* de Franz Marc (1911), onde as possibilidades criativas da arte figuram ideias e situações consideradas impossíveis na vida real.



– também havia um paralelo artístico: as grandes figuras do TEP, e de outros projetos teatrais da mesma geração, terão também de ser confrontadas e, quando necessário, depostas, para que uma nova geração surja do seu legado. Este processo pode ocorrer através da simples e geralmente interessada deposição de figuras de autoridade teatral ou, como neste caso, através de um diálogo respeitoso, mas provocador, entre o passado e o presente. Em larga medida, Gonçalo Amorim e a equipa criativa desenharam aqui a base para um novo projeto de teatro que lida com as continuidades e com as ruturas de modo coerente. Espera-se que um público igualmente motivado assegure a viabilidade do projeto a longo prazo.



# A performance como (re)construção: Projeto Paraíso/The Paradise Project de mala voadora e Third Angel

**Título:** *Projeto Paraíso/The Paradise Project*; **Projeto:** mala voadora e Third Angel; **Concepção:** Alexander Kelly, Chris Thorpe, Jorge Andrade, José Capela e Rachel Walton; **Colaboração:** David Cabecinha, Fernando Villas-Boas, Lucy Ellinson, Hannah Butterfield, Mark Maughan; **Tradução:** Fernando Villas Boas; **Interpretação:** Jorge Andrade e Rachel Walton ou Chris Thorpe e Tânia Alves; **Cenografia:** José Capela, com edição de vídeo de António MV e Tiago Pinhal Costa; **Desenho de luz:** Eduardo Abdála; **Sound:** Rui Lima and Sérgio Martins; **Vídeo de divulgação:** Jorge Jácome; **Fotografia:** José Carlos Duarte; **Produção:** Manuel Poças e Joana Santos (mala voadora), Dep Arts and Hilary Foster (Third Angel); **Programação e gestão:** Vânia Rodrigues (mala voadora); **Coprodução:** Maria Matos Teatro Municipal e Warwick Arts Centre; **Apoio:** Companhia Nacional de Bailado, Largo Residências e Caixas Baratas; **Agradecimentos:** Daniel Pinheiro, Daniel Worm d'Assumpção, Ed Collier e Paul Warwick (China Plate), Emilie Whitaker, Ian Stewart, Maria do Mar Pereira, Matt Burman, Nathaniel Tkacz, Peter Marshall, Prado, Renske Doorenspleet, Sheffield Theatres, Steve Fuller; **Imagens:** Isaque Pinheiro: sem título (2009); **Data e local de estreia:** 4 de Dezembro de 2014, Maria Matos Teatro Municipal, Lisboa.

Numa época em que o paraíso parece ter-se tornado reserva exclusiva dos fundamentalistas religiosos, sejam eles Islâmicos ou Evangélicos, espetáculos que exploram a possibilidade de um paraíso mais próximo do terreno vêm dar um certo alívio. E isto verifica-se,

sobretudo, quando a noção de paraíso tem em consideração a falibilidade humana e as lutas desiguais pelo poder em vez de tentar transcendê-las. Como o espetáculo evidenciou, trabalhar para a criação do paraíso é um projeto necessariamente votado ao fracasso, mas nem por isso uma tarefa impossível ou menos meritória. Forjar futuros possíveis lembrando passados contraditórios dará certamente muito trabalho. Servindo-me do motivo da construção que perpassa todo o espetáculo, requer boas ferramentas, matéria-prima de qualidade e trabalhadores altamente qualificados; acarreta desilusões, frustrações e falhas, bem como prazeres, êxitos e descobertas. Ao escolher o paraíso como projeto material em construção, o espetáculo evitou a tendência de o adiar até data futura, tendência que caracteriza as suas configurações religiosas e políticas. Além disso, tornou explícito o próprio labor do espetáculo, uma vez que os intérpretes construíam cenários e concebiam diálogos na presença do público. Esta materialização de processos performativos geralmente invisíveis sugere um contributo especificamente artístico à construção do paraíso que envolve o corpo e a mente dos intérpretes e do público, mas, por implicação, também veicula a ideia de que, como quaisquer trabalhadores, os intérpretes merecem o devido crédito pelas funções que desempenham, e um salário correspondente.

*The Paradise Project* veio na esteira da fértil, e muito viajada, anterior colaboração entre a companhia britânica Third Angel e a portuguesa mala voadora, *What I Heard about the World* (2010). No entanto, o tom *The Paradise Project* é muito diferente do do espetáculo anterior. Mesmo que ambos se baseiem em textos colaborativos que estabelecem uma relação paródica com o banal e o quotidiano, este projeto focou particularmente o potencial do quotidiano na construção de alternativas; talvez a vasta crise social e económica tenha exigido uma reflexão sobre como pode alterar-se o atual estado das coisas. As alternativas apontadas aqui não são utopias abstratas ou incitações a uma revolução, antes hipóteses materiais assentes no trabalho humano – tentativas de corpos humanos que procuram abrigo, alimento bastante e companheirismo. Estas tarefas elementares pareciam referir-se tanto ao passado como ao futuro e os dois segmentos interligados do espetáculo trouxeram à cena possíveis

passado e futuro, sem estabelecer uma relação clara entre os dois. Primeiro, dois intérpretes (Chris Thorpe e Tânia Alves) contavam pequenas histórias de opressão, abandono e injustiça a uma gaiola cheia de ratos (metáfora muito apropriada para um público confinado ao neo-liberalismo!), prontamente laminadas por uma máquina destruidora de papel. Depois, os mesmos intérpretes eram um casal dedicado a construir um abrigo improvisado, com uma mesa e algumas cadeiras num cenário geométrico de excelente conceção, ao mesmo tempo que definiam regras para uma existência comum. Mesmo que possa parecer que o conjunto de histórias sombrias e mais globais forneceu o contexto imediato para que o casal tentasse criar um futuro diferente, também pode dar-se o caso de que o desejo sincero de um casal que ‘quer fazer as coisas bem feitas’ resultou nas distopias a que as histórias aludem. Pode até nem ter havido qualquer nexo de causa e efeito entre os dois segmentos. Ainda assim, é este equilíbrio tenso na relação entre utopia e distopia, entre passado, presente e futuro, sem clara demarcação entre si, que origina o próprio paraíso como possibilidade.

Estas ideias tinham força bastante para sustentar o espetáculo, mas as matérias com que se explorou e construiu uma noção de paraíso reforçaram a solidez do conceito original. No que respeita às histórias narradas, refira-se a de uma árvore que tinha visto ideias e regimes políticos irem e virem e que estava a morrer para dar lugar aos novos, dando não só a sensação de que todas as coisas vivas, ratos e árvores, têm uma função na construção do paraíso, mas também de que o velho cede necessariamente o seu lugar, num processo natural, ainda que traumático. A história dos passageiros de uma carrinha que deram por si num país novo, viram alguns dos seus ser abatidos a tiro, e a quem foi dito que esquecessem tudo se quisessem sobreviver, lembra episódios de imigração forçada e conflito. Mas os pormenores das histórias foram mantidos vagos para evitar quer sentimentalismos, quer a indiferença de um discurso mediático sobre estes assuntos. A história de um homem a quem estão prestes a cortar a garganta, que acredita temporariamente nas palavras que os seus raptos o obrigam a dizer, até que se apercebe de que ninguém tem acesso exclusivo a Deus e à verdade, recordou

o público de que, no clima em que vivemos, a realização do paraíso de um homem implica, por vezes, a transformação da vida de outro num inferno. Por último, a história comovente de uma mulher a beber café num parque público encaixa-se nos modelos contemporâneos de isolamento, mas também na capacidade eminentemente humana de construir um paraíso individual a partir de objetos e ambientes quotidianos.

Se o tom destas histórias me pareceu diferente do das notícias que compunham *What I Heard about the World*, na acrescida densidade que revelam as suas contemplações do mundo, o diálogo entre homem e mulher enquanto se acomodavam no seu abrigo de estilo IKEA foi território mais familiar. As questões que os intérpretes debatiam incluíram, por exemplo, saber se é correto beber da água de outra pessoa, sabendo-se que a água é um recurso escasso, e o que acontece quando alguém mente depois de o ter feito. Também indagaram se os racistas e os misóginos teriam direito a entrar no paraíso. Ao colocar estas questões, o homem adotou uma postura absolutista, ao que a mulher contrapôs uma abordagem mais relativista, o que deu um toque de comédia a estas cenas (na versão inglesa do espetáculo, a distribuição de género era diferente, sendo a mulher mais absolutista e o homem adotando a postura relativista). Contudo, o ponto alto deste segmento foi sem dúvida a tentativa de encontrarem em conjunto um sistema de votação que os ajudasse a decidir por uma ética de beber água. Foram sucessivamente testados vários sistemas, todos com os mesmos resultados e impasses, numa cómica desconstrução das pretensões democráticas dos regimes parlamentares.

Depois de muitos espetáculos que, com toda a justiça, desmascararam as supostas verdades incontestáveis na base do desaire económico e financeiro Europeu e além fronteiras, este espetáculo começou a árdua tarefa da reconstrução como alternativa ao desespero e ao nihilismo. Não deu respostas fáceis, apenas criou a sensação de que esta é uma tarefa necessária, importante e possível. Trabalhou no sentido de um paraíso contemporâneo, material e terreno, e fê-lo com recurso a fragmentos de texto, diálogo e esforço físico, com uma dose saudável de ceticismo no que toca a soluções universais, e

um assentimento salutar à complicação que podem ser as relações humanas. Não é de admirar que as artes performativas nos ajudem a sair do atoleiro da austeridade, e a minha satisfação pessoal com o êxito desta tentativa talvez seja um indicador de que até quem trabalha no meio pode ter perdido alguma da sua convicção na capacidade de prefigurar um mundo em que queiramos viver. Mas este espetáculo intercultural, que incluiu contributos não só de artistas, também de académicos da Universidade de Warwick, ilustrou na prática algumas das possibilidades para a arte e crítica atuais, bem como alguns dos modos como podemos observar a atual relação entre política e ética, individual e coletivo, escrita e discurso.





# Atos de generosidade em tempos de crise: *A Boa Alma*, de Mónica Calle

**Título:** *A Boa Alma*; **Direção artística, encenação, interpretação, cenografia e desenho de luz:** Mónica Calle; **Texto:** Luís Mário Lopes, a partir de *A Boa Pessoa de Szechwan*, de Bertolt Brecht (1941); **Música e letra:** JP Simões; **Assistência de encenação:** Alexandra Gaspar; **Fotografia:** Bruno Simão; **Vídeo:** Eduardo Breda; **Assistência de produção:** Ana Rocha; **Produção executiva e comunicação:** Stage One; **Produção:** Casa Conveniente/Zona Não Viglada; **Coprodução:** mala voadora e TAGV; **Residência artística:** mala voadora.porto; **Data e local de estreia:** 14 de Janeiro de 2015, Casa Conveniente/Zona Não Viglada, Zona J de Chelas.

Este é o primeiro espetáculo de Mónica Calle na sua nova casa, na Zona J, em Chelas, depois de deixar o espaço em que se te tinha estabelecido, na zona do Cais do Sodré, em Lisboa. A nova casa é difícil de encontrar para quem vem do centro da cidade e ainda precisa de obras gerais. Na noite em que vi o espetáculo, o vento de Janeiro soprava por entre uma cortina fina num dos quartos que o espetáculo ocupava e, ao fim de algum tempo, tinha os pés e as mãos dormentes. Ainda assim, o fio encantatório que Calle teceu com esta versão de *A Boa Pessoa de Szechwan* (1938-1943), de Bertolt Brecht (reescrita agora por Luís Mário Lopes e à qual JP Simões acrescentou música e letra originais) para além de nos acolher com um braseiro no centro da sala e chá durante o intervalo, fez desta experiência um misto de prazer e desconforto. Não houve qualquer transação para compra de bilhetes, mas à saída o público podia deixar um contributo para a recuperação do espaço.

Que haja espetadores dispostos a acompanhar Calle mesmo após o término oficial do espetáculo é testemunho do empenho com que ela se entrega a este solo. À medida que (re)constrói, com repetição ritmada e paciente desenvolvimento, a narrativa de Brecht em que uma prostituta é escolhida pelos deuses para ser recompensada pela sua bondade, também conta a história de “Mónica” e do seu primo “Basílio” (!) e da incapacidade de ambos para o exercício da bondade num mundo assente na exploração económica. Esta camada palimpséstica da narrativa conta a “outra” história: a da mudança, aparentemente regressiva, do centro da cidade (Cais de Sodré) para a periferia (Chelas) num contexto de semelhante regressão a nível do drama, desde o ciclo que em 2011 Calle dedicou a Heiner Müller <sup>1</sup> até este trabalho com Brecht. Ainda que reconheça a aparente falta de lógica, até a vaidade destes gestos, Calle situa-os num contexto em que são reconfigurados como decisões artísticas coerentes baseadas numa necessidade de liberdade artística que sempre pautou os seus projetos.

A reescrita transforma a peça de Brecht num drama poético que se adequa perfeitamente ao estilo de interpretação de Calle. As canções de JP Simões, sobretudo a canção sobre as (des)venturas do amor que acompanha a narração do amor de Shen Te pelo aviador inconstante Yang Sun, complementam e acentuam a narrativa de Calle. Amor e política conjugam-se e influenciam-se mutuamente, como tantas vezes acontece em Calle e em Brecht: Mónica deixa o quarto junto ao caminho de ferro, onde entreteve muitos homens sem nunca os ter beijado, e muda-se para um antigo teatro onde a jovem esposa do empresário de confeitaria Mil Folhas (Mille Feuille) foi assassinada ou cometeu suicídio em cena. Mesmo assim, Mónica está convencida de que este novo espaço, que tenciona transformar em café ou bar aberto a todos, é o sítio certo. “É aqui,” repete Calle, reafirmando aquilo que pode parecer uma

---

<sup>1</sup> O ciclo incluiu adaptações de *Hamletmaschine* (1977), *Bildbeschreibung* (1984) e *Todesanzeige* (1975), bem como *Recordações de uma revolução*, aclamado espetáculo que teve por base *Der Aufstag* (1979).

decisão suicida, virar costas a um projeto firmado e reconhecido no Cais de Sodré e começar de novo em Chelas. Quando na história os sem-abrigo invadem o seu novo espaço, Mónica socorre-se do primo Basílio e da polícia para os remover, mas, como em Brecht, isto não faz da sua generosidade um erro, apenas ilustra como é difícil praticá-la em tempos de crise económica e política, sublinhando a sua raridade e valor.

Com iluminação mínima, o espetáculo concentrou-se exclusivamente na presença de Calle e, em particular, na sua voz. Não conheço mais nenhum intérprete que trabalhe sem rede de um modo tão consistente. Porém, ao mostrar-se vulnerável, Calle encontra naqueles que a rodeiam uma generosidade que noutros contextos ficaria por explorar. Isto aplica-se tanto ao público como à comunidade local, que começa a reclamar o espaço como seu, ajudando à sua recuperação. Enquanto mulher artista, Mónica Calle não tem equivalente em Portugal. Maria João Luís e Rita Blanco podem estar a redefinir o género das personagens de *Na solidão dos campos de algodão* (1985), de Koltés, que apresentam como peça para duas protagonistas no momento em que decorre este espetáculo; simplesmente no fim da temporada ambas regressam às suas carreiras sólidas na televisão e no cinema. Mónica Calle depende apenas do trabalho ao vivo, do financiamento temporário das autoridades locais e nacionais e da contribuição daqueles que a estimam. O que virá depois é tudo menos certo, mas a força, a coragem e a intensidade performativa do trabalho de Calle merecem, com certeza, um lugar na cartografia das artes do espetáculo contemporâneas em Portugal.



## Tudo menos clássico: *A Ballet Story*, de Victor Hugo Pontes

**Título:** *A Ballet Story*; **Direção artística:** Victor Hugo Pontes; **Música:** David Chesky; **Versão musical:** Fundação Orquestra Estúdio, sob direção do Maestro Rui Massena; **Cenografia:** F. Ribeiro; **Direção técnica e desenho de luz:** Wilma Moutinho; **Intérpretes e cocriadores:** André Mendes, João Dinis, Joana Castro, Liliana Garcia, Marco de Silva Ferreira, Ricardo Pereira e Valter Fernandes; **Figurinos:** Victor Hugo Pontes; **Registo vídeo:** Eva Ângelo; **Produção:** Joana Ventura; **Produção executiva:** Jesse James; **Coprodução:** Nome Próprio, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura; **Apoio:** Ao Cabo Teatro, Ginásio Escola de Dança e Lugar Instável; **Apoio à internacionalização:** DGARTES; **Agradecimentos:** Madalena Alfaia e Vera Santos; **Data e local de estreia:** 9 de Fevereiro de 2012, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães.

Não tendo podido assistir à estreia deste espetáculo em 2012, quando Guimarães foi Capital Europeia da Cultura, tive o prazer de o recuperar três anos mais tarde no Porto. Remontar esta peça foi uma decisão astuta dos novos programadores do Rivoli Teatro Municipal, dado que *A Ballet Story* promete tornar-se um elemento fundamental no repertório de Victor Hugo Pontes e na história da dança contemporânea portuguesa. Contempla todos os elementos que compõem a matriz do seu trabalho – a rígida coordenação de um ensemble que também é cocriador, a cenografia minimalista mas versátil, o uso de roupa quotidiana e um desenho de luz que dão ao espetáculo um aspeto decididamente contemporâneo, a combinação de domínio técnico e humor sardónico. O que este espetáculo em particular traz à mistura original é a perspetiva irónica com que são tratadas as convenções do ballet clássico, óbvia so-

bretudo no recurso paródico à composição que David Chesky fez para o ballet *The Zephyrtine*, que serve de base ao espetáculo. *A Ballet Story* é justamente o subtítulo dessa obra, mas funciona aqui também a nível autobiográfico, como assunção da relação complexa do coreógrafo com a dança clássica.

A música que David Chesky compôs nesta “Fantasia para crianças e famílias” é fabulosa. Tem todos os grandes momentos dramáticos, e, ocasionalmente, passagens mais sossegadas, que evocam a incomensurável e mágica natureza da infância. No ballet original, a jornada da criança leva-a a cenários imaginários onde se cruza com criaturas míticas que lhe ensinam a tolerância para com os seus semelhantes; em *A Ballet Story*, a jornada faz-se em busca de uma memória da infância e, numa fase posterior do espetáculo, o tempo é já o do advento da adolescência e despertar da sexualidade.

Quando os sete intérpretes surgem em cena vestidos com camisas de capuz, calças de ganga e sapatilhas, parecem órfãos, ou então um grupo de crianças que os pais deixaram sozinhas durante o fim-de-semana. A colocação de um dos intérpretes no centro de cena, em posição de quem dorme, reforça a leitura do universo onírico infantil que constitui o cerne da peça. Entregues à sua sorte, as crianças viram-se para o corpo – o seu e o dos restantes. Nas sequências que compõem a primeira metade da peça, cada uma experimenta o que pode fazer com o corpo e desafia as outras a seguir-lhe o exemplo. É como se dissessem: ‘Olha, eu sei fazer isto! O que é que tu sabes fazer? Também posso? Ensina-me!’ Alguns dos movimentos são lentos e fluidos, mas a maior parte das vezes surgem repentinos e enérgicos. Há um deleite em não usar apenas braços e pernas, mas rabos, pés e cotovelos, e estes movimentos inesperados são executados com alegria, numa celebração do potencial do corpo ainda por escrever. É evidente que tudo isto faz uma tangente às convenções da dança clássica, na sua rígida supervisão do que os corpos em cena podem fazer e de que partes do corpo são usadas na execução de cada movimento. É uma paródia deliciosa daquilo que poderíamos esperar que acontecesse num espetáculo de dança e implicitamente também levanta as questões que alimentam a premência de uma dança contemporânea: ‘Então e se fosse assim? Porque é que não se pode fazer desta

maneira?' Como que reiterando este aspeto, a primeira parte termina com a queda de um intérprete na margem do cenário, onde fica oculto só com as pernas perdidas no ar. Estamos perante um universo invertido em que tudo pode e há-de acontecer.

Na segunda parte da peça, a facilidade de movimentos parece ter desaparecido, já que os intérpretes regressam vestidos com fatos integrais que cobrem quase todo o corpo e lhes impedem o movimento. Parece ter-se abatido sobre eles uma consciência do que os corpos fizeram e com ela vêm noções de culpa e vergonha. Na história de *Zephyrtine*, estes sentimentos reúnem-se na figura do monstro Ib, que ameaça comer o país azul da princesa; neste espetáculo, porém, quando a adolescência parece ter enterrado de uma vez por todas a falta de consciência de si que caracteriza a infância, os intérpretes libertam-se mutuamente da roupa e aparecem soltos, mesmo que também expostos. A experiência continua à medida que os adolescentes se mexem em roupa interior, primeiro com estranheza, depois gradualmente mais confiantes. Regressa várias vezes um movimento de grupo muito eficaz em que todos os intérpretes mergulham por cima uns dos outros ao som de um crescendo musical, como que desenhando a orgia de movimento simples e consensual que o Living Theatre tencionava encorajar e só raramente conseguiu atingir. Línguas lambem membros numa evocação das possibilidades eróticas de corpos que se descobrem a si e ao outro, ao passo que os momentos individuais deste segmento permitem aos bailarinos criar uma série de sequências cómicas que sublinham a sua particularidade. Intérpretes femininos e masculinos respondem a este convite à expressão com energia e entusiasmo.

Como o ritmo geral do espetáculo é rápido, o fim terá um recorte maior ainda. No resto do espetáculo, os bailarinos parecem por vezes seguir a música, outras vezes desafiam as suas inflexões emotivas. Contudo, no momento em que a música se adensa e lança num auge final, sugerindo um equivalente auge motor, os intérpretes sentam-se em grupo, recusando obedecer à direção da banda sonora, e ficam à espera que as luzes se apaguem. Foi uma excelente surpresa final nesta apropriação maravilhosa e matreira do ballet clássico, veiculando a necessidade de uma expressão contemporânea que ponha o clássico de pernas para o ar e seja feliz nesta inversão.





## Ver pelos olhos de outro: *António e Cleópatra*, de Tiago Rodrigues

**Título:** *António e Cleópatra*; **Texto:** Tiago Rodrigues, baseado na tradução da peça de Rui Carvalho Homen; **Encenação:** Tiago Rodrigues; **Interpretação:** Sofia Dias e Victor Roriz; **Cenografia:** Ângela Rocha; **Figurinos:** Ângela Rocha e Magda Bizarro; **Música:** excertos da banda sonora do filme *Cleópatra* (1963), composta por Alex North; **Som:** Miguel Lima e Sérgio Milhano; **Desenho de luz:** Nuno Meira; **Colaboração artística:** Maria João Serrão e Thomas Walgrave; **Apoio técnico:** Amarilis Felizes; **Construção do móbile:** 'Décor' Galamba; **Produção e fotografia:** Magda Bizarro; **Produção executiva:** Rita Mendes; **Data e local de estreia:** 4 de Dezembro de 2014, Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Do cânone shakespeariano, *António e Cleópatra* tem estado completamente ausente da história do teatro português. De facto, o único espetáculo de que há registo é uma adaptação de 1987 feita pela companhia belga Needcompany, sob direção de Jan Lauwers. Os motivos desta falta de interesse incluem o conjunto limitado de peças de Shakespeare efetivamente estudadas em escolas de teatro e universidades, a tendência para ir atrás de modas quando é altura de escolher o que pôr em cena, as complexidades de encenação de uma peça tão monumental e a sensação, até certo ponto moralista, de que estes dois amantes são menos virtuosos do que outros amantes do cânone. E mais, o sumptuoso filme *Cleópatra* que Mankiewicz realizou em 1963 também tende a atuar como um *standard* de espetáculo que as produções ao vivo dificilmente poderão igualar.

A adaptação que Tiago Rodrigues fez da peça não ignora, antes abraça estas dificuldades, tendo por base a tradução de Rui Carvalho Homem, publicada em 2001. Concentra-se no poder transgressor

do sentimento amoroso – que refaz o amante sob os olhos do outro e também redefine o olhar dos amantes sobre o mundo. Quando António regressa a Roma, por exemplo, e negocea com César, a necessidade de consolidar ali o seu estatuto é minada de forma consistente pela sombra de Cleópatra, cujo ponto de vista ele adotou no que respeita a Roma. Como este episódio sugere, a adaptação intensificou o foco da peça de Shakespeare. A linguagem foi reduzida a frases simples que narram e comentam a ação, retendo embora a intensidade poética da peça. À medida que o espetáculo avança, os amantes tornam-se tão competentes a ver o mundo pelos olhos do outro que sofrem eles próprios uma transformação. A adaptação ilustra este aspeto numa sequência desenhada com imensa beleza perto do final do espetáculo, em que Cleópatra tenta desesperadamente içar António, fatalmente ferido. O fluxo de palavras em constante alternância entre os intérpretes joga, a nível linguístico, com noções de semelhança e diferença (por exemplo, “matou-se” seguido de “meu doce”), e indicia o modo como os amantes se unem física e semanticamente no momento da morte. O tempo despendido com a morte de António, adiando o suicídio de Cleópatra, talvez seja questionável, mas o modo como o diálogo decai vagarosamente até ser monólogo foi muitíssimo comovente.

Sofia Dias e Victor Roriz, vestidos informalmente com t-shirts e calças de ganga, interpretam António e Cleópatra como um casal jovem, fascinado e chocado à vez com a crescente intimidade que os une e suas decorrentes implicações públicas e políticas. A relação que os intérpretes têm fora de palco e o facto de Sofia Dias estar visivelmente grávida deram uma camada extra à sensação de que o plano pessoal foi sempre publicamente disposto; por outro lado, acrescentaram à intriga, insinuando que Cleópatra talvez carregasse no ventre um filho de António. Os intérpretes passam assim por encarnações atualizadas de Elizabeth Taylor e Richard Burton, sem os excessos dos primeiros. Contudo, o tropo central do espetáculo era este: Victor Roriz narrava os pensamentos e sensações de Cleópatra e Sofia Dias abria portas aos de António. Este aspeto encaixa nos modos como ambos ocupam os pensamentos e sensações um do outro e enquadra a própria ideia de personagem

como artifício performativo no seio de uma bem-vinda afirmação da plurivocidade do texto.

Como seria expetável num casal que chega a um espetáculo falado pela via da dança, havia uma nítida ancoragem na experiência do corpo. Os intérpretes moviam-se pelo palco de braços estendidos, ora procurando, ora repelindo o outro. A centralidade da experiência do corpo foi reforçada pelo texto quando ações repetidas, como inspirar e expirar, ou ações simples, como caminhar ou olhar para as nuvens, pontuaram o desenvolvimento da narrativa e localizaram a paixão num presente sempre levemente ausente. O espectro emocional que António e Cleópatra percorrem também foi explorado como característica positiva da peça, passando pela humilhação de António quando abandona a batalha em perseguição de Cleópatra até ao desejo sexual e político de Cleópatra pela espada de António.

Em *António e Cleópatra*, de Shakespeare, Cleópatra insurge-se contra a hipótese de ser exibida em Roma enquanto “(...) Um rapazola esganiçar a grandeza de Cleópatra/ Com os trejeitos de uma puta” (5.2, 218-20), mas aqui vemos um casal adulto explorar a sua intimidade em cena sem qualquer juízo moral. Esta ausência de juízo é muito devedora da encenação clara de Tiago Rodrigues, que criou um primeiro plano com os intérpretes e o texto. Ao fundo da cena havia um grande móbile circular que talvez tenha sido desperdiçado ao longo do espetáculo, embora tenha ajudado a criar a sensação de estarmos face a um lugar fora do tempo. A única outra presença em cena era um gira-discos que de vez em quando tocava partes da banda sonora do filme de Mankiewicz, como que incitando, de forma deliberada, a comparação entre os excessos dessa produção e o minimalismo desta. De facto, o minimalismo da cena fez recair a tónica quase exclusivamente na graça e na agilidade dos intérpretes e nas falas de ambos, igualmente depuradas.

O espetáculo serviu-se de alguns dos melhores elementos da criação contemporânea, sobretudo a incorporação de um texto que tem por base a sonoridade da palavra falada na materialidade do corpo, para criar uma história de amor vigorosa que não só enfatiza a capacidade de duas personagens muito diferentes verem o mundo pelos olhos uma da outra, mas também a virtualidade do público se

ver refletido nestas experiências. Num período em que a demonização da diferença sexual e cultural prevalece sobre as tentativas de compreender a diferença a uma luz positiva, a afirmação da experiência complexa que é pormo-nos no lugar dos outros torna-se um gesto pessoal de forte conotação política a nível local e global.

## Representar a memória: *Retornos, exílios e alguns que ficaram,* do Teatro do Vestido

**Título:** *Retornos, exílios e alguns que ficaram*; **Direção, texto e cenografia:** Joana Craveiro; **Interpretação:** André Amálio, Isabelle Coelho, Joana Craveiro e Rosinda Costa; **Desenho de luz:** Cristovão Cunha; **Operação de luz:** Pedro Teixeira; **Produção:** Cláudia Teixeira; **Assistente:** Maria Aguiar; **Coprodução:** Teatro do Vestido e Teatro Viriato; **Data e local de estreia:** 20 de Fevereiro de 2016, Solar do Vinho do Dão, Viseu.

Talvez o momento mais inesquecível deste espetáculo sobre a importância da memória individual e coletiva tenha sido ver o espaço central do Solar do Vinho do Dão repleto de malas e tiras de tecido. Revelou a imagem pungente daqueles que regressaram a Portugal após a independência das colónias africanas, em grande parte dos casos com pouco ou nada na bagagem. Mas também trouxe à colação a recente vaga de refugiados em migração forçada pelos países da Europa. O espetáculo não romanceou a experiência dos retornados, mas sublinhou o facto de que vários deles se sentiram exilados, ou refugiados, ao deixar os países em que muitos tinham vivido a maior parte da vida. O espetáculo reiterou de forma continuada a diversidade de experiências destas pessoas, frequentemente tratadas como entidade monolítica e invariavelmente consideradas apoiantes incondicionais e acríticas do regime de Salazar e Marcello Caetano.

Depois de serem registados como retornados, para terem uma ideia da humilhação administrativa por que estes cidadãos passaram

ao regressar,<sup>1</sup> antes de ouvirem o testemunho daqueles que foram apanhados na guerra colonial, os membros do público foram conduzidos a uma sala onde lhes foi dada uma pequena aula de história sobre os acontecimentos que servem de estrutura ao espetáculo. Esta contextualização era uma etapa necessária, dado que há gerações que conhecem muito mal a história do país neste período e para quem é difícil chegar ao cerne dos episódios que ainda geram acesas discussões ou silêncios embaraçosos. Joana Craveiro trouxe ao espetáculo uma das suas memórias pessoais e contou a história de uma fotografia, ainda envolta em silêncios estranhos, em que a sua mãe e irmão estão sentados num café em África; as outras memórias, muitas vezes nas suas hesitações e incertezas, revelaram alguns dos paradoxos e contradições da presença portuguesa em África.

Os quatro intérpretes dão corpo às histórias de que foram depositários identificando o narrador original só com as iniciais. Não há forma de saber em que momento os factos se tornam ficção, ou o testemunho se converte em performance, e obviamente o recurso a memórias, fotografias e objetos de outra pessoa levanta questões éticas e políticas. Este aspeto também foi evidenciado numa cena que teve por base as memórias de um jornalista polaco que esteve em Angola durante a luta pela independência, levantando a questão da diferença entre um discurso jornalístico que ordena os relatos recolhidos e as memórias pessoais, orais, desses eventos, que são posteriormente moldadas por outros. A este respeito, o facto de que as três intérpretes deram corpo a muitas memórias masculinas ajuda a manter a distância entre as histórias narradas e o intérprete que as narra e, em alguns casos, reconstitui. Além do mais, cada memória incluiu uma abundância de pormenores, como o facto de que os soldados deviam dirigir-se a todos os negros com o pronome familiar “tu”, independentemente da sua idade ou estatuto, ou o facto de que após a Revolução, não distinguir entre um posto de controle do

---

<sup>1</sup> O Solar do Vinho do Dão funcionou como sede do Instituto de Apoio ao Retorno (IARN), o instituto público criado para monitorizar e apoiar os retornados, ativo entre 1975 e 1991.

FNLA e do MPLA podia ter consequências fatais. Isto sugere que houve processos de escuta ativa por parte de quem entrevistou e um respeito pela posição dos entrevistados.

Mas nem todas as memórias eram tristes ou amargas. Houve uma cena de festa, construída a partir das memórias dos que viviam em Angola por alturas da independência, a que não faltaram os discos mais tocados daquela época. Como noutros relatos, esta cena sublinhou as liberdades disponíveis a quem estava em África por comparação com um Portugal em ditadura. É evidente que estes relatos têm de ser justapostos aos registos históricos da vida dos negros em Angola durante a guerra colonial, e ao seu evidente apoio aos movimentos independentistas africanos. No entanto, o espetáculo não fez juízos de valor sobre os testemunhos recolhidos e o mérito dessa abordagem tornou-se visível nas histórias sobre a chegada de notícias sobre a Revolução dos Cravos pelo rádio aos Portugueses em África, em 1974. Não só a cena revelou o grau de isolamento de muitos Portugueses em relação à metrópole, como também mostrou as diversas reações tanto à revolução como à luta pela independência naqueles que viviam em África. Muitos apoiavam firmemente uma ou outras das causas, quando não as duas, mas o denominador comum das histórias era o desejo de ver nascer uma Angola pós-independência onde houvesse lugar para negros e brancos.

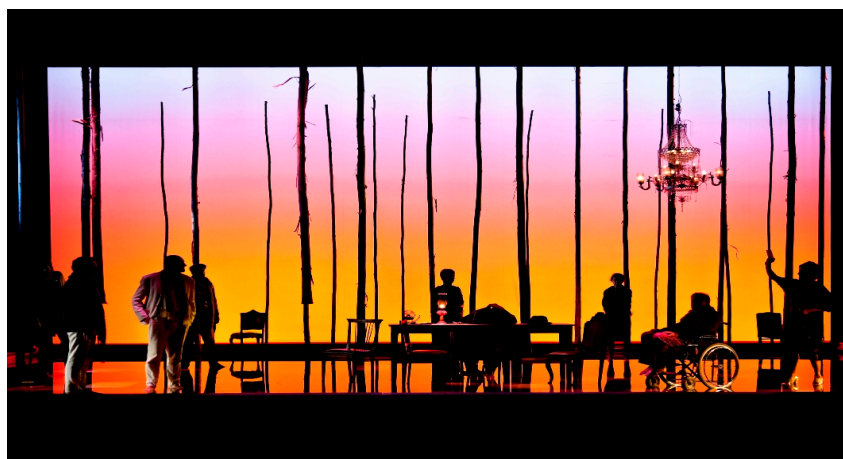
Embora ao longo do espetáculo tenha sido esbatida a imagem de um passado glorioso em África que chega ao fim com o regresso a um Portugal frio e hostil, as histórias difíceis deste regresso foram das mais memoráveis do espetáculo. Elas incluíram a mulher jovem habituada a andar de minissaia e unhas pintadas que revolucionou a aldeia portuguesa aonde chegou, bem como histórias de abuso e marginalização quotidianos. A certa altura, os intérpretes dividiram o público em quatro grupos a quem contaram as histórias dos que voltaram como se lhes confiassem qualquer coisa de que tinham sido depositários e que agora era responsabilidade do público recordar e passar aos próximos. O espetáculo terminou com vinho e aperitivos, permitindo aos espetadores trocar histórias e conviver. Na noite em que o vi, havia no público muita gente da geração dos retornados que conhecia locais assinalados no mapa de África e acompanhava as canções.

O espetáculo foi criado de raiz para o Solar do Vinho do Dão e fez um excelente uso dos diferentes espaços disponíveis. Embora os testemunhos fossem uma peça fundamental do espetáculo, houve um grande cuidado na encenação destas memórias, desde os materiais e objetos que, em instalação, evocavam uma África real e fantasmagórica, até ao desenho de luz, que iluminava intérpretes e espaços sem os separar do público. No seu tratamento deliberadamente complexo de um período da história portuguesa que só em anos recentes passou a ser território de debate académico e artístico, o espetáculo mobilizou uma série de representações possíveis da realidade destas experiências, levantando também a questão de qual deva ser o papel destas memórias individuais e coletivas ao discutir-se o Portugal contemporâneo num contexto global.





Patrícia Portela A Coleção Privada de Acácio Nobre/  
The Private Collection of Acácio Nobre  
Fotografia de/Photograph by João Gonçalves



Nuno Cardoso A Gaivota/The Seagull  
Fotografia de/Photograph by João Tuna



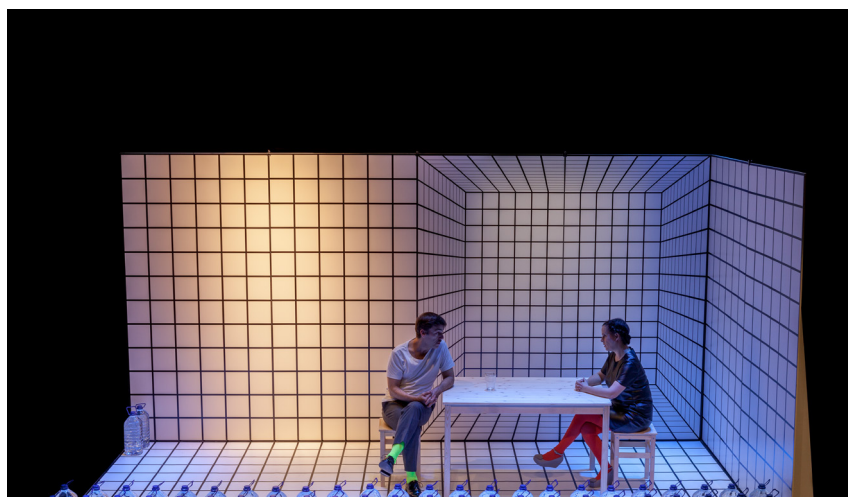
Ana Borralho e João Galante *Atlas*  
Fotografia de/Photograph by José Frade



Teatro Praga *Sonho de uma Noite de Verão/A Midsummer Night's Dream*  
Fotografia de /Photograph by Paulo Pacheco



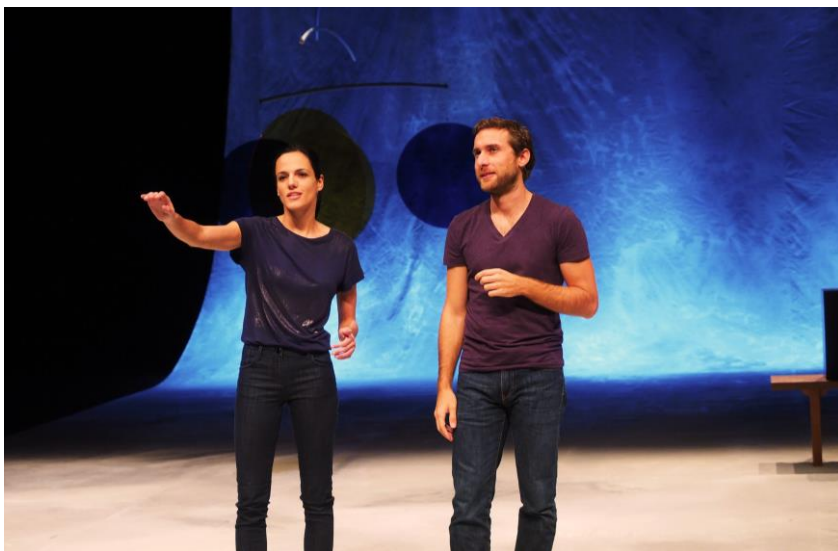
Teatro Experimental do Porto *Os Negócios do Senhor Júlio César/*  
*The Business Affairs of Mr Julius Caesar*  
Fotografia de/Photograph by Vitor Pinto



mala voadora/Third Angel *O Projeto Paraíso/The Paradise Project*  
Fotografia de/Photograph by José Carlos Duarte



Victor Hugo Pontes *A Ballet Story*  
Fotografia de/Photograph by Susana Neves



Tiago Rodrigues *António e Cleopatra/Antony and Cleopatra*  
Fotografia de/Photograph by Magda Bizarro



Teatro do Vestido *Retornados, Exilados e Alguns que Ficaram/*  
*Returnees, Exiles and Some who Remained*  
Fotografia de/Photograph by Duarte Costa



**CONTEMPORARY**  
**PORTUGUESE THEATRE**  
Criticism and Performance (2010-2016)





## Introduction

The following book is composed of reviews of ten performances that took place between 2010 and 2016. The reviews are arranged according to the dates when I saw them rather than chronologically. Each review covers the work of a particular artist or company and each artist or company is only dealt with in one review for reasons of space. The artists covered in this book are all artists who are working now and the fact that they have reached a certain level of recognition in their careers gives a certain coherence to this book without signalling their inclusion within a generation of artists with objectives and strategies in common.<sup>1</sup> Indeed, the work dealt with here is very diverse, from the community orientation of João Galante and Ana Borralho's *Atlas* to the conceptually inspired work of mala voadora and Third Angel's *The Paradise Project* to the intense physicality of Monica Calle's *A Good Soul* through to the combination of textuality and physicality in the Teatro Experimental do Porto's *The Business Affairs of Mr Julius Caesar*. As such, my vision of theatre is an inclusive one and this is reflected in the selection of the reviews. As Gertrude Stein (1995:350) wrote in *Byron A Play* (1933) "I feel I know now what a play is there are many kinds of them." The reviews deal with work that has moved me, inspired me, made me want to go out and act or simply want to see the performances again. In this sense it is a celebratory book which unashamedly wears its love of theatre on its sleeve. There is certainly a need for

---

<sup>1</sup> For a good attempt to define a generation see Gustavo Vicente's "Geração sem Fronteiras" in *Sinais de Cena* 17 (2012) which also place work by women, from Lúcia Sigalho and Mónica Calle to Patrícia Portela and Joana Craveiro, at the centre of his analysis.

criticism of lazy, unimaginative and downright bad performances, but the reviews included here concentrate on what is less often heard in discussions of Portuguese theatre – the good work being done on a regular basis by a variety of different practitioners. These are artists I admire and respect and although there are elements of what I hope is constructive criticism, the wider concern is undoubtedly to showcase the intelligence and passion of contemporary Portuguese theatre practice.

In such a brief selection, the question of who is included and who is not and what performances are discussed is inevitably complex. There are certainly other artists who could have found a place in this book, but my main criteria for selection was to think about who I felt could not be left out and do my best to include them. The performances chosen are sometimes well-known pieces of work by those artists, such as Victor Hugo Pontes' *A Ballet Story* or Nuno Cardoso's *The Seagull*, but they are more often works that I have simply enjoyed or, more pragmatically, works I have been able to see. Another reviewer might have chosen a more well-known performance by Mónica Calle than *The Good Soul*, for instance, or by Tiago Rodrigues than his *Antony and Cleopatra*, but these were performances out of which I came out wanting to write about them. In this sense, the selection is a mixture of personal preference and happy accident, yet even so, I do feel the artists in this selection work well together and that their performances speak across artistic and other boundaries in a productive way

I have made a deliberate choice to include as many women practitioners as the selection made coherent. This is not because they need quotas to be part of such a collection. Mónica Calle, Patricia Portela and Joana Craveiro from Teatro do Vestido have the respect of their peers and clear artistic trajectories behind them. Yet it remains true that women's theatre work is more precarious and less often discussed in theatre reviews. This has been true right from Fernanda Lapa through to Lúcia Sigalho and Mónica Calle to Patricia Portela and Joana Craveiro. Women artists consistently do not have spaces of their own for their work and roles for women in theatre still do not reflect the diversity of their twenty-first century

experiences. To those who would say that women are equal to men in today's performance panorama, I would only say look at the two national theatres where although women are important in key backstage roles: Francisca Carneiro Fernandes in Porto and Magda Bizarro in Lisbon, for instance, this is not reflected in the programming for the theatres which is still overwhelmingly of male artists in performances with more roles for men than for women. Regretfully, there is not one single artist who is not white in this selection, an even greater indictment of the lack of diversity in contemporary theatre practice.

My own location in Guimarães is important to the book, particularly in 2012 when Guimarães was European Capital of Culture. Two of the pieces included here, Victor Hugo Pontes' *A Ballet Story* and Teatro Praga's *A Midsummer Night's Dream* were made possible by the Capital of Culture framework. It would have been difficult to see the Teatro Praga mega-production outside this framework and Victor Hugo Pontes's work was a direct commission from it and relied on it for its live orchestral music. I have done my best to include artists from outside Lisbon. I saw Nuno Cardoso's *The Seagull* in Lisbon although I think of him as someone intimately connected with Porto. The history of TEP is inseparable from a history of theatre in Porto. Yet as someone who sees more performances in Lisbon than elsewhere, the selection reflects the reality of my spectating practice as well as the limitations of the Revolution's attempts to decentralize theatrical practice outside of the capital. Teatro do Vestido's *Returnees, Exiles and some who remained* required a not inexpensive and rather long trip to Viseu to see, but the trip was definitely worth it as the Solar do Vinho do Dão in Viseu had its own history of dealing with the returnees, which it brought to the texture of the performance.

My professional specialisation in the performance of Shakespeare in Portugal is also evident in this collection, which includes two reviews of Shakespeare performances: Teatro Praga's *A Midsummer Night's Dream* and Tiago Rodrigues' *Antony and Cleopatra*. Both were free adaptations that worked with artists in other media and their lack of "fidelity" (a highly moralistic terms to bring into

the “impure” art of the theatre!) to the Shakespearean texts allowed them to recreate Shakespeare for contemporary audiences. There could have been more reviews of Shakespeare in this selection, but I wanted to ensure there was a place for artists who work with a variety of textual materials: an unfinished novel in the case of TEP’s *The Business Affairs of Mr Julius Caesar*, devised texts in the case of mala voadora and Third Angel’s *The Paradise Project*, individual testimony in *Atlas*, a new creation in the case of Patricia Portela’s *The Private Collection of Acácio Nobre* and poetic drama combined with song in the case of Monica Calle’s *The Good Soul*.

One of the themes running through the collection is that of change and transformation. Too often, the focus is on what makes an artistic trajectory coherent over time without consideration of the ways in which change and transformation are both necessary and inevitable in careers that have stretched over a longer period of time. Two of the reviews here focus directly on major changes in an artist’s trajectory. The first is Monica Calle’s move from Cais do Sodré to Chelas with *A Good Soul*, a move that makes perfect sense for an artist for whom artistic challenges and artistic freedom have been paramount but might seem suicidal if considered from the perspective of building a conventionally successful artistic career. The second concerns Gonçalo Amorim taking over as Artistic Director of the Teatro Experimental do Porto with *The Business Affairs of Mr Julius Caesar*. In this case, a company with a respected history had fallen into decline and was (re)charged with new energy by someone who combined traditional features of the company with new stage languages. As they have done in several performances, Teatro Praga’s *A Midsummer Night’s Dream* also examined the company’s changing relationship to artistic and political power, while historical change is also highlighted in Patricia Portela’s implicit critique of the memorializing of the 1910 Republican revolution in *The Private Collection of Acácio Nobre* and her exploration of the real legacy of the revolution for political and cultural life in the present.

Performance criticism is both an art and a discipline. A good piece of performance criticism can make someone who didn’t see a performance wish they had and conjure up the performance in such

a way that the reader can visualize it in their imagination. A good piece of performance criticism can also help to make a difficult performance easier to understand and appreciate or help to explain why a good idea might not have led to a similarly good performance. Performance criticism doesn't mean measuring individual performances against a general idea of what theatre should be or trying to find hidden meanings in the performance that nobody else saw. It means putting yourself in the place of the artists who created that performance and thinking about what they wanted to achieve with that performance. It means exploring how the performance worked or didn't work as a whole. Ideally, performance criticism is a dialogue between critic and practitioner. Carlos Porto's reviews, for example, illustrate how the independent theatre of the late 1960's and early '70's and theatre criticism helped to create each other as they worked together to see what was new and important in this theatre. For this reason, I have sent each of these pieces of criticism to the practitioners who created the work shortly after writing them. While I have heard more than one horror story about practitioners reacting badly to theatre criticism, I have always found the practitioners who I have contacted to be helpful and interested in what I wrote about them. They have been generous and encouraging. After all, the current state of criticism is basically the newspaper's pre-performance publicity interview or the dreaded four stars. There is little current performance criticism outside specialist journals and blogs and practitioners seem to appreciate some feedback on the work they are doing.

Four of these reviews appeared in the specialist journal *Sinais de Cena* (*Theatre Signs*), a rare example of a long-standing journal about theatre in Portugal until a short-sighted FCT evaluation led to its demise. It is currently reappearing in a different form which will be good news for those who write performance criticism. While it does not have the immediacy of newspaper reviews and the performance criticism invariably appears after the performance run has ended, it has enabled thoughtful and thought-provoking insights into contemporary Portuguese theatre over the years. Writing for *Sinais de Cena* also encourages a disciplined approach to perfor-

mance criticism. Unlike individual blogs and comments on performance in newspapers, writing for *Sinais de Cena* means subjecting the criticism to comments and criticism by others. In this respect, I particularly want to thank Maria Helena Serôdio for her generous and judicious comments on performance criticism that I have submitted to the journal over the years as well as, on several occasions, translating those reviews for me.

Last but by no means least, this book would have been less rich without the trial and error involved in teaching Performance Criticism to theatre students at the Universidade do Minho. This book is dedicated to those students and the pleasure and challenges they have brought me in teaching performance criticism over the years.

STEIN, Gertrude (1995) *Last Operas and Plays*. ed. Carl van Vechten. Baltimore and London: Johns Hopkins Press.

VICENTE, Gustavo (2012) “Geração sem Fronteiras” in *Sinais de Cena* 17. June, 2012. Ribeirão: Húmus

# (Re)performing History: Patrícia Portela's *The Private Collection* of Acácio Nobre

**Title:** *The Private Collection of Acácio Nobre*; **Text and selection of images:** Patrícia Portela; **Performers:** André e. Teodósio e Patrícia Portela; **Type-writer and sound installation:** Christoph de Boeck; **Programming, special effects, image post-production:** Irmã Lúcia efeitos especiais; **Electronic design:** Fabrice Moinet; **Lighting design:** Daniel Worm d'Assunção; **Acácio Nobre's jewel:** Alda Salavisa; **Acácio Nobre's table:** João Gonçalves; **Construction of tables and stools:** Acácio Nobre Lionel & Bicho; **Costume:** D. Maria Luísa; **Text edition:** Isabel Garcez; **Translation into English:** Graeme Pulleyn; **Video & trailer** Rui Ribeiro | Les Filmes de Merdre; **Production direction and executive production:** Helena Serra e Pedro Pires; **Co-production** Prado/EGEAC-Maria Matos Teatro Municipal; With the support of: Fundação Calouste Gulbenkian, La Porta e Governo de Portugal – Secretário de Estado da Cultura / DGartès; **Other support:** São Luiz Teatro Municipal, Teatro Praga, Algifa, A vida Portuguesa, Centro Nacional de Cultura, Museu do Brinquedo, tin-small electrical appliances; **Date and place of premiere:** 10<sup>th</sup> September, 2010, Teatro Maria Matos, Lisbon.

“In the basement of Patricia Portela’s grandparents’ house a chest was found with fragments of texts and models of objects imagined by Acácio Nobre, a distinguished Portuguese gentleman from the beginning of the twentieth century, who is now forgotten. He was a man with a discreet political, scientific and artistic career who was very innovative for his time.”

“In *The Private Collection of Acácio Nobre*, Patrícia Portela invents a public figure from the First Republic, reconstructs his fic-

tional personal archive, and presents it to the public with the aim of “reviving the work of a man who is anonymous like many others and questioning the collective memory of a nation.”

The two statements above set up an interesting tension between fiction and fact. The first quotation is taken from the publicity material for this performance and casts it as a personal journey with political relevance. The second, however, which was only available to those who read the introduction to the *Res publica/Res privata* season in the Teatro Maria Matos programme, cast the performance as a fictional adventure to create a persona who is emblematic of the one hundred years of the Portuguese Republic. What is the distance here between history and fiction? Does this distinction matter?

The audience was left to make up its own mind about which of these two versions of the performance they wished to believe. Those who preferred the idea that this was fiction could point to the performance’s deliberate flaunting of credibility in its supposed encounters between Acácio Nobre, Vincent van Gogh and Herman Melville and the farcical bullet to the testicles at a demonstration to celebrate the Revolution which ended Nobre’s life. A man who lived to 102 and whose love interest, Alva, suffered from Turrets syndrome similarly encouraged disbelief. Yet those who preferred the first version, even if only because it fulfilled a theatrical fantasy about someone who we wished might have been, could also point to the fact that all lives include elements of the miraculous and the incredible and that all accounts of a life, whether in letters, personal recollections or official documents, contain heavy doses of fiction masquerading as fact. In asking the central question “What is a good life?” the performance raised doubts about whether we can ever know what constitutes subjectivity, whilst also suggesting that the tendency to embellish or to distort is precisely what turns an apparently ordinary life into a work of art and constitutes its historical interest. The life of Acácio Nobre was thus a possible one, even if it is not a credible one, and in asking why certain possibilities of life are rendered impossible, the performance also reflected on the



ways in which political circumstances constitute and constrain particular historical subjects.

Nevertheless, this was not a performance for the faint-hearted. Although there were two performers onstage (Patrícia Portela and André e. Tedósio) throughout the two hours of the show, they didn't address the audience directly until the final bows. Facing each other like two duelling concert pianists, they tapped out the selection of documents which constituted Nobre's life on a vintage typewriter (Teodósio) and a computer (Portela). These two versions of events were then projected onto two separate halves of a white screen, encouraging reflection on the virtues and limitations of 19<sup>th</sup> century and 20<sup>th</sup> century technologies. How long, for instance, will it take for a computer to become as archaic an object as the typewriter? In accompanying this developing split narrative, the audience could only move backwards and forwards between the two displayed texts, which was taxing on the eyes and cricked the neck, while waiting patiently for the next projection. There were interesting distinctions between the two performers: Portela sat upright on her stool and tapped away slowly and silently, while Teodósio played the mad scientist, tapping out his texts in quick bursts, while bouncing up and down energetically on his stool. However, if you were looking for performers who played well-defined characters in a linear-based narrative, you'd come to the wrong show. Or had you?

The performance worked through accumulation and contrast, making visible on the screen increasingly desperate letters pleading with Ministry officials to establish kindergartens where children could learn the basics of drawing and thus move the country into modernity. There were descriptions of a working life spent designing puzzles to stimulate the intellect, a bizarre organization of the friends of Acácio Nobre who could only own a maximum of three of his objects and which attracted the attention of the dictatorship's Secret Police (PIDE). There was a moving letter asking Alva to return his letters opened so that he knew that someone at least read what he wrote. The documents gave a fragmented, sometimes contradictory sense of a real person: a passionate innovator in the arts and sciences who made little distinction between these two spheres

of invention, and who was driven mad by an uninterested, backward historical and geographical context which forced him eventually into an Amsterdam asylum. These may or may not have been the *real* documents of a *real* Acácio Nobre, but they were certainly convincing as such, which is, essentially, all we demand of a character in a conventional stage play anyway. The point, surely, is that the way a life is shaped and understood is a creative act rather than a simple accumulation of facts or images. In the series of images projected at the back of and on the stage, floating over the audience, there was one that could have been of Acácio himself, but in a sense this was unnecessary, as the written documents had already created an imaginative portrait of a man who drank massala tea in a white bow tie, who loved words as if they were puzzles and who could determine through his night time reading the content of his dreams. In an era where the cult of personality has become increasingly vacuous, because the personalities themselves have nothing interesting to contribute, while historical narratives about the Republic have been stripped of their personal and political interest, the indeterminate site that was Acácio Nobre provided a personal and political story about (hi)story (re)making itself through a presentist perspective on the past. Moreover, while from a twentieth-century perspective, it is easy to reconsider the value of this life lived ahead of its time and lament its incomprehension, how many twentieth-century lives of equal interest are currently being marginalized by contemporary processes of exclusion similar to those that defeated Acácio Nobre? While the format of the performance might have been difficult for audiences to follow for such a long period of time, the performance material was exceptional and constituted a superb launching of a debate which has not been taking place around the centenary of the Portuguese Republic – who should be our historical role models and for what reasons when we look back into the past to help us think about the future?

## Perfect Poise: Nuno Cardoso's *The Seagull*

**Title:** *The Seagull* (1896). **Author:** Anton Chekhov. **Translation:** António Pescada. **Direction:** Nuno Cardoso. **Scenography:** Fernando Ribeiro. **Costume:** Storytailors. **Lighting Design:** José Álvaro Correia; **Sound:** Luís Aly; **Voice and Elocution:** João Henriques; **Director's Assistant:** Victor Hugo Pontes. **Performers:** Cristina Carvalhal, João Castro, João Pedro Vaz, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lígia Roque, Luís Araújo, Maria do Céu Ricardo, Micaela Cardoso, Paulo Freixinho. **Co-Production:** Ao Cabo Teatro, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Aveirense, Teatro Maria Matos, TNSJ, **Collaboration:** As Boas Raparigas. **Date and place of premiere:** 15th September, 2010. Teatro Nacional São João, Porto .

It is perhaps not accidental that this second performance within Nuno Cardoso's Chekhov trilogy, in between *Platonov* (2008) and *The Three Sisters* (2011) is an exercise in mediation. In an interview in the production programme, the director spoke of the difficult balance he sought for the actors in this performance "between frustration and desire, between laughter and tears." He likened such a delicate equilibrium to a balancing act on a pinhead, which should nevertheless appear to the audience as artless." Such perfect poise is not easy to achieve in performances of Chekhov. It is a controlled energy more often found in dancers and yoga practitioners than in theatre performers and much recent performance has tended to be a site of distraction rather than concentration. Chekhov's melancholy is sometimes inappropriately played too heavily as lugubriousness. Moreover, the numbing effect of endless media images of natural and human disasters has made it difficult to maintain the real dimension of tragic events in performance

and to elicit an empathetic reaction from theatre audiences to them. Yet this deceptively simple reading of the text achieved just such a balance as it conveyed the weight of the characters' personal tragedies with the lightest of touches, in a way that encouraged compassion from an audience who might have more readily dismissed them as representatives of a dying class.

Like with the football pitch on which Cardoso staged his earlier *Richard II* (2007), it is the setting of the play which sets the tone for the performance and acts as its central metaphor. As the audience enters the theatre, evenly-spaced narrow trees were immediately visible on the stage and as soon as the actors made their entrance, it became clear that the acting space was liquid rather than solid. Each character moved differently in the water that filled the stage. Nina splashed delightedly in it as her sheltered young life began to open up in the presence of the bohemian artists. Masha wound herself up into such a frenzy that she almost disappeared into it, Medvedenko wandered aimlessly around in it and Polina threw herself face down into it in a moment of despair. Cardoso has talked about the bewitching effects of the lake on the characters and water was constantly at the elemental and existential core of this performance, where the unbearable heaviness of being endlessly dragged down the characters' natural inclination towards lightness, whether in the form of love, youth or artistic creation.

Each of the performers here was well-cast and the benefits of improvisation were revealed in some delightful individual touches. Luís Araújo (Treplevov) committed a silent suicide by covering his head in books. Micaela Cardoso (Masha) made a swing into an instrument of everyday torture and João Pedro Vaz conveyed Trigorin's casual viciousness in the way he held his body slightly apart from the rest of the characters. Cardoso rescued Lígia Roque from previous roles that have not suited her and she gave a commanding performance here as Arkadina. In fact, there were no visible weak links in the acting, leading to the type of coherent ensemble work at which Cardoso excels. This could be seen, for example, in the scene where Treplevov and Nina perform Treplevov's play. The actors were positioned in a V-formation onstage which made all their words

audible and their facial expressions visible throughout and the moment when it became clear that the performance was not going to be a success was left as long as possible for full dramatic effect. One of the characteristics I most like about Cardoso's work is that he makes use of the stage space as a whole rather than crowding actors into the most visible areas of the stage. In this performance, characters often remained onstage even when they were not directly involved in the action, which created a sense of the omnipresence of the group as well as of the passing of time. Similarly, even when groups of actors were frozen in occasional tableaux, there was a sense that something was happening either inside or around them that justified their continuing presence onstage. This compression of stage energy in the bodies of the actors highlighted the importance of unexpressed words or emotions in individuals, but also seemed to bind the cast together in a way that suggested the linked destinies of the characters.

Perhaps the only slightly distracting element in the performance was the continual movement of chairs through the water. Evidently, this was a practical question of creating a usable performance space in a fluid environment, and reminded the audience of Masha's description of herself as carrying her life behind her like the interminable train of a dress, but it did tend to attract attention away from the actors from time to time. Similarly, the costume designers Storytailors designed much more fussily for women than for the men and, though a small point, the use of dyed blonde hair for the younger Nina did not work for me. Certainly, it reinforced a parallel with Arkadina, but Arkadina represents what Nina wants to become, not what she is then, and it made the character look older than she was. Perhaps it might have been more effective if it had only been used later when Nina returns as a failed actress to indicate something of her physical decline.

Like a Greek tragedy, the performance cast the destinies of the characters as unavoidable, even when the characters recognized they were moving towards their own destruction. The whole performance was effectively an extended rehearsal of Treplyov's suicide and Trigorin was drawn to Nina like a moth to a flame. The mo-

ments where the actors showed their awareness of such patterns, as in Nina's passionate declaration that she still loved Trigorin at the end of the play or Trigorin's own disarming recognition of his limitations as a man and an artist ranged from the poignant to the harrowing, while the careful austerity of the staging discouraged sentimentalism. If every new generation performs Chekhov in its own image, this performance seemed to be built around a creative tension between apparent opposites, such as heaviness and lightness, art and artifice, comedy and tragedy or realism and symbolism. In such a context, the play's discussion of new and old theatrical forms, which pitted Treplyov against Trigorin and Arkadina, was, as Treplyov himself recognizes, irrelevant, when the old and the new are mutually dependent on each other for their continuing existence.

## Political cartographies: *Atlas* by Ana Borralho e João Galante

**Title:** *Atlas* **Concept and artistic direction:** Ana Borralho e João Galante **Lighting:** Ana Borralho e João Galante **Lighting adviser:** Thomas Walgrave; **Sound:** Coolgate **Dramaturgical collaboration:** Fernando Ribeiro & Rui Catalão **Artistic collaborators and group coordinators:** Catarina Gonçalves, Carla Leitão (Alface), Marie Mignot and Tiago Gandra **Video:** Helena Inverno and Verónica Castro **Photography:** Vasco Célio **Executive Production:** Ana Borralho and Mónica Samões **Performers:** 100 people with different professions **Date and place of premiere:** 22nd October, 2011, Teatro Maria Matos.

There are many people who are very angry at the moment in Portugal but lack a public voice and access to a public arena in which to express their feelings. If theatre is to play any significant role at all in this time of “there is no alternative” and “poverty is a necessary evil”, it must be as a forum for the legitimization of those voices which are currently not being heard and for the presence of those bodies within the body politic which have been declared by politicians and the media to be non-existent.

The Teatro Maria Matos municipal theatre in Lisbon is well-placed to act as just such a forum. Since Mark Deputter took over as Artistic Director in 2008, it has consistently aimed to open the theatre up to local communities and to nurture Portuguese theatre artists such as those responsible for this performance, Ana Borralho and João Galante. Its programming is based around themes which resonate with artists and audiences, such as the previous season on abundance or this current season on belonging and is exemplary in its coherence. As with these free performances, which celebrated the

theatre's 42nd birthday, occasions for celebration have nevertheless been important occasions for social critique.

A difference is palpable even in the foyer before the performance begins. For one thing, the theatre is packed. Secondly, whereas most contemporary theatre audiences tend to be white, middle-class and young, there are many black faces here, many older bodies and several working-class people looking around slightly nervously, not knowing exactly what to expect, but keen to come and support family and friends. There have been many justifiable complaints recently about the instrumentalization of theatre to ameliorate social and economic problems for which it is not responsible, but in this case, both performers and audience used the occasion to challenge rather than consolidate the status quo.

*Atlas* was without doubt the best piece of theatre I have seen this year because of its evident humanity and its sense that when you give people a voice and a place from which to speak, they will use them. The premise established by Ana Barralho and João Galante was a straightforward one. Bring together one hundred people with diverse professions and let them introduce themselves onstage. Yet the phrase with which all of these people introduced themselves made this performance not just an interesting theatrical experiment in putting ordinary lives onstage but also an important social intervention. Each participant began "If (one/two/three) (shepherds/accountants/psychologists) trouble many people, (two/three/four) (shepherds/accountants/psychologists) trouble many more," the second part of which was spoken in chorus by all those onstage. This simple phrase evoked both the power of individual testimony and the potential political power of the collective in endorsing that testimony. The moment that perhaps best illustrated this was roughly half way through the performance, when a man made his way to the centre of the stage to say: "If fifty unemployed people trouble many people..." "555,000 trouble many more" echoed the rest of the performers onstage to applause from the audience.

During the rest of the performance, individual performers introduced small details which made this one phrase different from person to person. They ranged from the mother with four children



“none of them baptized, none of them vaccinated” to the “intermittent” actress who had accumulated a whole roll call of other jobs, every one of them paid through green receipts.<sup>1</sup> They gave a voice to the “public service worker who works in the National Museum and still thinks culture is worthwhile” as well as the “crazy visual artist” and the “insurance broker who retired early and was heavily penalized for doing so.” At the end of the performance, a young girl came to the front of the stage and began “if 100 people trouble many people.” but left the second part of the phrase hanging. The “message” was clear: 100 individuals gathered together have not only presence but power.

It was intensely moving to see just how proud people were of their various professions. The specificity with which they announced themselves, such as the “retired secretary, former teletypist” revealed not only the constricting nature of State definitions of people’s jobs for life, but also people’s sense that they were engaged in work of value. This sense of pride is suffering greatly at the moment in a climate where just having a job is seen as a reward in itself. It was also interesting to see just how many variations the performers and those who directed them had managed to introduce into the performance. After all, one hundred people simply announcing what they do for a living might not sound like a very promising basis for a performance. However, the cumulative stage announcements became quite riveting, as you started guessing what the profession of the next person might be before they revealed it publicly and then measured this revelation against the preconceptions that had led you to conclusions based primarily on the way people looked. A smart-looking woman who stepped forward near the end of the performance, for instance, shocked the audience when she began “If seventy-two prostitutes trouble many people..” From being people’s social calling card in a time where jobs were

---

<sup>1</sup> Green receipts are a visible symbol of precarious working conditions which nevertheless entail hefty discounts for tax and social security. They are the norm for arts professionals, replacing more stable contracts.

not so scarce, people's professions, or lack of them, are currently a faultline where important social and political battles are being fought. As such, they are also a living subject for a theatre performance, especially in a context where theatre workers themselves are subject to similar degradations in their professional status.

In-between the individual performances, there were occasional moments of eerie silence broken only by the sound of anonymous production lines and cash machines as well as one deafening orgy of noise where everyone in the group talked over each other for a couple of minutes. What they were saying wasn't clear (although there was a wonderful short monologue at the end) but as a free space in which people could shout or whisper what was on their minds, those few minutes seemed genuinely liberating for both performers and audience against a background of economics and distraction.

At the end of the performance, the performers came down off the stage into the audience, deconstructing the fourth wall in a way that suggested new reshapings of community and its relationship with theatre. It's tremendously important that it's still possible to go to the theatre and feel moved with compassion and enraged at the same time. There were some in the audience who seemed to think this was not what theatre should be doing. Yet, it seemed to me that this performance was exactly what theatre should be doing right now, in other words, counterposing the power of ordinary people and of the theatre to the forces that would have us believe neither of these matter. This is what gives importance to this construction of a historical and geographical atlas of human society at a particular moment in time as a way of fighting for a sustainable future.

# The Politics of Spectacle: Teatro Praga's *A Midsummer Night's Dream*

**Title:** *A Midsummer Night's Dream*, based on *A Midsummer Night's Dream* by William Shakespeare and *The Fairy Queen* by Henry Purcell; *A Teatro Praga* performance with the *Os Músicos do Tejo* with André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Joana Barrios, Joana Manuel, Patrícia da Silva and Rodolfo Teixeira; **Soloists:** João Sebastião, Nuno Dias, Raquel Camarinho, Rossano Chira with Olisipo Armando Possante, Elsa Cortês, João Moreira, Luísa Tavares; **Film Crew:** Bruno Reis, Francisca Rodrigues, Joana Frazão, Leonor Noivo, Nuno Morão, Salomé Lamas; **Invited Artists:** Ana Pérez-Quiroga, Catarina Campino, Javier Nunez Gasco, João Pedro Vale, The End of Irony (Diogo Lopes, Ivo Silva, Miguel Cunha, Rita Morais and Ricardo Teixeira), Vasco Araújo, Vicente Trindade; **Direção Musical:** Marcos Magalhães; **Video:** André Godinho; **Lighting:** Daniel Worm d'Assumpção, Raul Seguro, Ricardo Campos; **Sound:** Ricardo Guerreiro; **Scenography:** Bárbara Falção Fernandes; **House:** Filipe Carneiro (Triplinfinito); **Costume:** Carla Cardoso; **Production:** Cristina Correia; *Músicos do Tejo:* Álvaro Pinto, Bruno Fernandes, Carolino Carreira, Marcos Magalhães, Marta Araújo, Marta Vicente, Miriam Macaia, Nuno Mendes, Pedro Gaio Lima, Pedro Castro, Sérgio Pacheco; **Date and Place of Premiere:** 4<sup>th</sup> July, 2010, Centro Cultural de Belém, Lisbon.

One of the advantages of an event such as Guimarães 2012 European Capital of Culture is that a large-scale performance such as this, which had previously only been seen in Lisbon, could be seen by audiences in the north of the country. The sizeable, very heterogeneous, public the performance attracted also illustrated the way in which the Centro Cultural Vila Flor has nurtured audiences for

experimental performances such as these in recent years in the annual Festivais Gil Vicente. However, it might also have been the case that the different audiences for the work of Teatro Praga and for Shakespeare might both have found their expectations confounded by this performance.

If a company like Forced Entertainment accept moments of boredom as part of their desire to release performance from the straitjacket of repetition, Teatro Praga place the acceptance of a degree of chaos at the heart of their intent to create unrepeatable theatrical experiences. This has sometimes made their performances inconsistent, with innovative moments of performance followed by others where the ideas seemed to run out. However, this *A Midsummer Night's Dream* effectively sustained the creativity of the chaos through intermedial collaborations with visual artists, singers, musicians and other performers.

Although it appropriated names and situations from Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1599), the primary inspiration for this performance was Henry Purcell's 1692 masque or "Restoration spectacular" *The Fairy Queen*, itself based on *A Midsummer Night's Dream*. What appears to have attracted Teatro Praga to this masque, apart from its combination of theatre and music, was the baroque excess of its staging. As the programme for this performance recorded, the *Fairy Queen's* second production run in 1691-2 was so full of scenic effects like fountains and live monkeys that although the production was successful, it led to financial ruin. It is unlikely that the onstage fireworks, merry-go-round and visual art installations within this contemporary performance will have such devastating consequences, but something of the excess of that earlier production remains in the large number of performers involved and the ambition of the performance project.

"Why make theatre when all anyone wants to think about is summer and love?" is the first of many ironic questions posed by the company in the production programme. Their answer is an apparently light-hearted performance about the inconsistencies of love. As in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, magic plays a role, but in the contemporary form of a gender-balanced combi-

nation of mother's milk and sperm which disturbs previous affections and ties. Helena and Hermia and Demetrius and Lysander even get moments of queer romance before moving on to new partners. This queering of heterosexual artistic assumptions extended also to a comic duet between two of the male singers with one singer insisting on a kiss the other denied him, as well as to "Victoria's Secret", a visual installation by Xavier Nuñez Gasco created around a transgendered "fairy", complete with pink bikini and wings. This did not mean, however, that the performance's focus on love was uniquely rosy. As one of the songs insisted, there is a thin line between pleasure and pain in love, while several of the performers gave voice to the fears, contradictions and ultimate unfairness that also accompany love.

While the musicians were placed below the stage and the singers performed at the front of the stage, the performers of Teatro Praga were filmed in real time behind a screen which enabled the audience to watch events occurring backstage 'in the green room' through projections onto the screen. The performers in this green room included the regulars of Teatro Praga as well as another performance collective known as "The End of Irony." The group first appeared parodying media interviews and the world of contemporary theatre (I didn't get into the Conservatoire, they said I had a Porto accent) before returning at the end to perform the Pyramus and Thisbe scene from *A Midsummer Night's Dream*, complete with a lantern for a moon, a human "donkey" dressed only in briefs and comic deconstructions of their own incompetent performances. This was rounded off by a dance, balancing the looseness of the earlier performance with the strict choreography of the dance.

In a performance which involved several different artistic forms, an element of cohesion was provided through moments which foregrounded intersections between them. The installations by the visual artists, for instance, also acted as temporary shelters for the singers, while the songs themselves were shared between singers and performers. As such, the musicians, the singers and the real-time images were central elements of the performance rather than peripheral to it. One advantage of the kind of decentered performanc-

es Teatro Praga create is precisely that different art forms can assume an equal place onstage in their productions.

In response to the economic crisis and the devastation caused by the huge cuts to theatre budgets, the tendency has been to scale down performance as much as possible. Teatro Praga provocatively went in the opposite direction here and scaled up their production. Although its size makes it difficult to perform on a regular basis, the accumulation of creative partnerships in this performance suggested another possible response to crisis than black box minimalism and raised some political questions of its own. The performance began with a discussion about who might currently have the same degree of power as the monarchs of the seventeenth century for whom Purcell composed. Both the President of the Republic and the Prime Minister were quickly dismissed and contemporary power was apparently located in the performers themselves, in other words, those engaged in the *performance* of power. This seemed an appropriate conclusion for this neo-baroque “spectacular,” which was itself very much a product of an increasingly performative society, while the performance trod a somewhat paradoxical and uneasy line between complicity and critique. The question remains as to the extent it challenged the mediatized premises of the society which produced it. In other words, did the elements of chaos and excess deconstruct the performativity of power and its assumed community of spectators in favour of a more active community of citizens confident in the exercise of their own power or simply reinforce the seeming inevitability of power as spectacle and its attendant political and performative passivity?

# What does the future hold?: The Teatro Experimental do Porto's *The Business Affairs of Mr Julius Caesar*

**Title:** *The Business Affairs of Mr Julius Caesar* (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1938-39). **Author:** Bertolt Brecht. **Adaptation and dramaturgical support:** Rui Pina Coelho. **Translation:** António Ramos Rosa. **Direction:** Gonçalo Amorim. **Movement support:** Vera Santos. **Scenography:** Rita Abreu. **Lighting Design:** Francisco Tavares Teles. **Costume:** Catarina Barros. **Original Music:** Pedro Boleó, Samuel Coelho. **Sound and sound design:** Luís Aly. **Props:** João Rosário. **Stencil:** André Neves. **Sculpture:** Hernâni Miranda. **Director's assistant:** João Villas-Boas. **Performers:** Daniel Pinto ([the eyes and writing] Biographer, The slave Raro), Paula Moura Lopes ([the young ambitious lawyer] C), João Miguel Mota ([the host and the banker] Mummlus Spicer), Ana Brandão ([the conscience] The backward-facing angel, Vástio Alder), Inês Pereira ([the courtesan and astute politician] Caesarette 1, Cíntia, Fúlvia), Catarina Lacerda ([the seductress and conspirator] Caesarette 2, Múcia), Pedro Pernas ([the slave object of desire] Semprônio, Glauco, Caébio, The only democrat in all of Italy, Cúrio, Slave/Roman 1), Nicolas Brites ([the soldier and the general Ex legionnaire, Caitilina, Vétio, Pompey, Slave/Roman 2), Carlos Marques ([the judge and the capitalist] Afrânio Carbon, Crasso, Slave/Roman 3), Samuel Coelho (Musician). **Co-production:** CCT/Teatro Experimental do Porto. *Date and place of premiere:* 13th September, 2013, Teatro Nacional São João, Porto.

The relationship we establish with theatrical tradition is never linear. It is made up of approximations and distances, innovations and repetitions. For this reason, it might be expected that a performance of a work by Bertolt Brecht, by the reformed Teatro Experimental

do Porto (TEP) under the Artistic Direction of Gonçalo Amorim, would focus the contradictions of a relationship with theatrical tradition in a particularly acute way. While the benefits of inheriting a strongly political, interdisciplinary theatrical tradition are obvious, and the importance of a theatrical school such as TEP for several generations of actors and actresses is inestimable, the need to find new directions and performance styles which look to the future is equally important. To their credit, the team who worked on these performances (older and more recent) mapped out with sensibility and courage a clear vision for continuity and change within TEP at the heart of contemporary Portuguese theatrical practice.

The choice of text was itself intriguing. It tells the story of a proto-biographer of Julius Caesar and his attempts to gain access to the diaries written by Raro, a secretary of Julius Caesar, which are in the possession of the banker Mummius Spicer. These diaries function as a counter-history to the hagiographies of Caesar, emphasizing the economic, political and personal circumstances which led to his rise to power. The excerpts from Brecht's own diary that were included in the production programme illustrated his development of and subsequent disillusionment with this text, caught between an unhealthy fascination with the figure of Julius Caesar and the need to distance both the text and the public from the charisma of such figures. Many of these compositional difficulties were overcome in later plays such as *The Resistible Rise of Arturo Ui* (1941), where Hollywood gangsters confront vegetable sellers in a context that is recognisably that of German fascism and where the consequences of a blind faith in heroic individuals are subject to parodic deconstruction. As such, the decision to stage this unfinished novel by Brecht is questionable. To what extent was the text sufficiently robust for a three-hour performance? Did it succeed in reinforcing parallels between the historical context in which Brecht was writing and the current context of financial crisis and political passivity in the face of the devastation created by global capitalism? The last half hour of this performance was uncomfortable, and there were several moments which could have suggested an alternative ending. However, the discomfort was justified in this case by the fact that it was pre-



cisely this last half hour that dealt with the paradoxes of writing history, leaving the audience of the Teatro Nacional São João uncertain about the status of the different historical narratives presented as the truth of events. The ending thus reiterated the performance's focus on the recognition of the perils of history as myth, particularly its subsequent depoliticization. Here, the dramaturgical work of Rui Pina Coelho was fundamental in transforming what could have been an impossible text to stage into a clear, yet open, performance. There were several moments when the text itself became performative material as sections of the text were projected onto an onstage screen. With regard to the direction of the performance, alternating between moments of rigorously-choreographed activity, verbal and physical satire and moments of silent reflection, the audience were encouraged to question the status of the text in performance, in a calmly revolutionary valorization of all the languages of theatre: textual, visual and physical; spoken, read and performed.

During the performance, several characteristic features of the work of TEP could be seen, such as the choice of a politicized text and the care taken to speak the text clearly and fluently for a committed audience. However, the new importance of a more physical theatre was also central to these performances, as was the attention given to scenographic detail in the movements and distribution of the performers. There was also a nod to *in-yer-face theatre*, as a more contemporary form of staging the political. After all, the characteristic narrative signposting by Brecht of the content of the scenes of his plays found a contemporary echo in the neon signs in the first performances in London of *Shopping and Fucking* by Mark Ravenhill, a play which Amorim also directed in 2007. Such choices indicate that although conventionally political theatre such as that of Brecht will continue to occupy a place within TEP, the attempts to stage the political will owe as much to 2013 as 1963. This was particularly noticeable in the relationship between actors and actresses. Although the three main roles were played by actors, the centrality of the long speech of the young actress (Ana Brandão) as a backward-looking Walter Benjamin-inspired angel, fleeing the past for a future which implied her own death, together with the

scenic mobility of all actors and actresses in a variety of different roles, indicated that gender equality will have a central thematic and performative role in the revitalization of TEP. Moreover, the power-inflected relationship between Raro, the slave, and Caébio, the masculine object of desire, suggested that openly queer representations might be making a return after a notable absence in the last few years. Special mention should also be made of the interdisciplinary contribution of artists from other areas to this performance, such as the scenographer Rita Abreu, the musicians Pedro Boleó e Samuel Coelho, and the sculptor Hernâni Miranda.

The central focus in these performances was on reminding the audience of the need to act and reflect in apparently hostile political circumstances (I saw the performance on the day of the local elections and the political significance of the performance was absolutely clear). This focus was emphasized metatheatrically during the interval with its satirical interpellation of members of the audience to act in the moment. Nevertheless, there was also a clear sense that these performances played a key role in the affirmation of a new generation of theatre artists. In a social and artistic context where the “blue horses”<sup>1</sup> of artistic experimentation are being eliminated by economic austerity and the indifference of the public, there is an urgent need to reconsider political and theatrical priorities. In what was perhaps the central moment of this performance, a large white statue of an unidentified dictator was suspended at the back of the stage and began to tilt to one side with the possibility of deposition, just as the bricks that had been used to construct the Republic were thrown energetically to the back of the stage by the performers. Both these stage metaphors represented the destruction that accompanies revolution, yet beyond the immediate need to remind the audience here of the inevitable fall of the Caesars, Berlusconi, Stalins and Husseins of this world, overthrown by a people unsure

---

<sup>1</sup> A reference in the programme to the painting *Die Grossen blauen pferde* de Franz Marc (1911), where the creative possibilities of art represent ideas and situations that are considered impossible in real life.

of what to put in their place, there was also an artistic parallel. The major figures of TEP, and of other theatrical projects of the same generation, also need to be confronted and, if necessary, deposed, in order that a new theatrical generation can emerge based on their legacy. Such a process can occur through the simple and often self-interested deposition of figures of theatrical authority or, as in this case, through the respectful, yet provocative dialogue between past and present. To a large extent, Gonçalo Amorim and his creative team constructed here a basis for a new theatrical project that deals with its continuities and differences coherently. It is to be hoped that equally motivated audiences ensure the sustainability of this project in the long term.



## Performance as (Re)construction: mala voadora and Third Angel's Projeto Paraíso/The Paradise Project

**Title:** *Projeto Paraíso/The Paradise Project*, **Project:** mala voadora e Third Angel, **Conception:** Alexander Kelly, Chris Thorpe, Jorge Andrade, José Capela and Rachel Walton, **Collaboration:** David Cabecinha, Fernando Villas-Boas, Lucy Ellinson, Hannah Butterfield, Mark Maughan, **Translation:** Fernando Villas Boas, **Performers:** Jorge Andrade and Rachel Walton or Chris Thorpe and Tânia Alves, **Scenography:** José Capela, with image edition by António MV and Tiago Pinhal Costa, **Lighting design:** Eduardo Abdála, **Sound:** Rui Lima and Sérgio Martins, **Video for distribution:** Jorge Jácome, **Photography:** José Carlos Duarte, **Production:** Manuel Poças and Joana Santos (mala voadora), Dep Arts and Hilary Foster (Third Angel), **Programming and Management:** Vânia Rodrigues (mala voadora), **Co-production:** Maria Matos Municipal Theatre and Warwick Arts Centre, **Support:** Companhia Nacional de Bailado, Largo Residências and Caixas Baratas, **Thanks to:** Daniel Pinheiro, Daniel Worm d'Assumpção, Ed Collier and Paul Warwick (China Plate), Emilie Whitaker, Ian Stewart, Maria do Mar Pereira, Matt Burman, Nathaniel Tkacz, Peter Marshall, Prado, Renske Doorenspleet, Sheffield Theatres and Steve Fuller, **Image:** Isaque Pinheiro: *Sem título* (2009), **Date and place of premiere** 4th December, 2014, Maria Matos Municipal Theatre, Lisbon.

At a moment when paradise seems to have become the exclusive preserve of religious fundamentalists, whether Islamic or Evangelical, performances exploring the possibility of a more earthly paradise are something of a welcome relief. This is especially so when the notion of paradise takes into account human fallibility and unequal struggles for power rather than attempting to transcend them.

As this performance made clear, working to create paradise is a project necessarily doomed to failure, but not for this reason an impossible or unworthy task. Creating possible futures while remembering contradictory pasts is certainly hard work. Using the construction motif that runs throughout the performance, it requires a good set of tools, quality materials and highly-skilled workers to use them. It involves disappointments, frustrations and failures as well as pleasures, successes and breakthroughs. By casting paradise as a material project under construction, this performance avoided the tendency to postpone paradise for a future date that characterizes religious and political visions of paradise. Moreover, it also made visible the labour of performance itself, as performers built sets and constructed dialogues in front of the audience. Such a materialization of performance processes which are normally invisible suggested a specifically artistic contribution to the construction of paradise involving the bodies and minds of both performers and audiences, but by implication also made clear that, like all labourers, performers must be given proper credit for the tasks they perform and paid accordingly.

*The Paradise Project* followed on from the highly successful earlier collaboration between the English company Third Angel and the Portuguese company mala voadora, *What I Heard about the World* (2010). The tone of *The Paradise Project* was however, very different from the earlier performance. While both were based around devised texts with a parodic relationship to the banal and the everyday, there was a greater focus in this most recent project on the potential of the everyday to construct alternatives, perhaps because extensive social and economic crisis has demanded a thinking through of how things might be different from the current status quo. The alternatives suggested here were not abstract utopias or calls to revolution but material alternatives built upon human labour; the attempts of human bodies to find shelter, enough to eat and drink and human companionship. Such basic tasks seemed to refer as much to the past as the future and the two interlinked sections that formed this performance placed onstage a possible past and future, but without any clear sense of how they related to each

other. On the one hand, two performers (Chris Thorpe and Tânia Alves) told short stories about oppression, loneliness and injustice to a cage full of rats (a highly appropriate metaphor for audiences under neo-liberalism!) which were shredded immediately afterwards in a nearby paper shredder. On the other, the same two performers were a couple building an impromptu shelter with a table and chairs within an excellently-conceived geometric set while making up rules for their shared existence. While it might seem that the first set of darker, more global stories were the immediate context for the attempts by the individual couple to create a different future, it might also be the case that the earnest desire of the couple to “get things right” had led in turn to the dystopias of the narrated stories. There may even have been no sense of cause and effect between the two sections. However, it is this holding in tension of the relationship between utopia and dystopia and between past, present and future, without clearly demarcating between them, that created the very possibility of paradise.

While these ideas were strong enough to carry the performance on their own, the material through which the notion of paradise was explored and constructed reinforced the strength of the original concepts. Within the narrated stories, the narrative of a tree who had seen ideas and regimes come and go and which was now dying in order to give way to new ones conveyed not only the sense that all living things, including rats and trees, have a part to play in the construction of paradise, but also a sense of a necessary giving way of the old to the new as a natural if traumatic process. A story about occupants of a truck who found themselves in a new land when they descended from the truck, saw some of their number shot and were then told to forget everything if they wanted to survive hinted at stories about forced immigration and war. However, the details of the stories were kept just a little too indistinct in order to avoid sentimentalism or the indifference of media discourse on these subjects. In the present climate, a man who is about to have his throat cut and who temporarily starts to believe the words his captors are forcing him to say, before realizing that no one has exclusive access to God or to truth, reminded the audience that one person’s search

for paradise can sometimes involve making someone else's life hell. Finally, a moving story about a woman drinking a cup of coffee in a park keyed into contemporary forms of isolation but also the eminently human capacity to create an individual paradise from everyday objects and environments.

While the tone of these stories seemed different from the news items of *What I Heard about the World* in that it seemed to reveal a new seriousness about its dealings with the world, the dialogue between the male and female performer as they fitted together their shelter, IKEA-style, was more familiar territory. Questions the two performers debated included whether it is ever right to drink someone else's water when water is a scarce resource and what happens if you lie about having done so. They wondered whether racists or misogynists had the right to enter paradise. On these questions, the male performer adopted a more absolutist position, while the female performer counterposed a more relative approach, (although in the UK performances, this was gendered differently with the woman being more absolutist and the man adopting a relative approach) which added to the comedy of these scenes. However, the highlight of this section was definitely the attempt by both to find an ideal voting system to help them come to a decision about the ethics of drinking water. Various systems were tried one after the other with exactly the same results and impasses, in a comic deconstruction of the democratic pretensions of parliamentary regimes.

After many performances which have quite rightly deconstructed the supposedly uncontested truths that have led to economic and social disaster in Europe and beyond, this performance began the hard work of reconstruction as an alternative to despair and nihilism. It provided no easy answers beyond a sense that such work is necessary, important and possible. It worked towards a contemporary material, earthly paradise through textual fragments, dialogue and physical labour, with a healthy dose of scepticism towards universal solutions and a salutary nod towards the messy business of human affairs. It should not be surprising that performance is helping to dig us out of the rut of austerity, and my own delight at the success of this attempt is perhaps indicative that even those working



within performance had lost some of their belief in its ability to prefigure the kind of world we might want to live in. Yet, this intercultural performance, which involved contributions not only from artists but also from academics at Warwick University, illustrated in practice some of the possibilities of both art and criticism in the present moment, as well as some of the ways in which we might think about the current relationship between politics and ethics, the individual and the collective, writing and speech.



## Acts of generosity in times of crisis: Mónica Calle's *The Good Soul*

**Title:** *The Good Soul*; **Artistic direction, direction, performer, scenography and lighting:** Mónica Calle; **Text:** Luís Mário Lopes, based on Brecht's *The Good Person of Szechwan* (1941); **Music and lyrics:** JP Simões; **Director's assistant:** Alexandra Gaspar; **Photography:** Bruno Simão; **Vídeo:** Eduardo Breda; **Production assistant:** Ana Rocha; **Executive production and communication:** Stage One; **Production:** Casa Conveniente/Zona Não Viguada; **Co-production:** mala voadora e TAGV; **Residency:** mala voadora.porto; **Date and place of premiere:** 14<sup>th</sup> January, 2015. Casa Conveniente/Zona Não Viguada, Zona J de Chelas.

This is the first performance of Mónica Calle in her new theatre space in Zona J, Chelas after leaving her established performance venue in the Cais de Sodré area of Lisbon. The new space is hard to find for those leaving the centre of the city and is still in need of basic repairs. On the night of the performance, the January wind blew through a gauze curtain in one of the rooms where the performance took place and after a while, hands and feet went numb. Nevertheless, the incantatory spell woven by Calle's version of Bertolt Brecht's *The Good Woman of Szechwan* (1938-1943), rewritten here by Luís Mário Lopes and to which JP Simões has added contemporary music and lyrics, as well as a welcoming coal burner placed in the middle of the performance space and cups of warm tea in the interval made this as much an experience of pleasure as of discomfort. No money changed hands for tickets, although members of the audience could leave behind donations towards rebuilding the space.

That there are still members of the audience prepared to carry on with Calle after the performance has officially ended is testimony to the commitment she brings to this one-woman performance. As she (re)constructs Brecht's narrative of a prostitute who is chosen by the gods to be rewarded for her goodness through rhythmic repetition and patient development, she also tells the story of "Mónica" and her cousin "Basílio" (a nod to the Portuguese novel *O Primo Basílio* by Eça de Queiroz) and their contemporary inability to be good in a world built upon economic exploitation. This palimpsestic layer to the narrative tells the "other" story of the apparently backward move from the centre (Cais de Sodré) to the periphery (Chelas) within the context of the similarly backward dramatic move from Calle's 2011 Heiner Müller cycle<sup>1</sup> to this current work with Brecht. While she acknowledges the apparent illogicality and even vanity of these two moves, Calle places them within a context where they are reconfigured as artistically-coherent decisions based on the need for artistic freedom that has always been at the centre of Calle's projects.

The rewritten text turns Brecht's play into a poetic drama, which suits Calle's performance style perfectly. The songs by JP Simões, particularly a song about the (mis)fortunes of love which accompanies Calle's narration of Shen Te's passion for the fickle aviator Yang Sun complement and heighten Calle's narrative. Love and politics combine and inflect each other, as they so often do in Calle's and Brecht's work, as Mónica moves from her room near the railway where she has entertained but never kissed many men, to a former theatre where the young wife of the cake-producing factory owner Mil Folhas (Mille Feuille) has either been murdered or committed suicide onstage. Nevertheless, Mónica is convinced that her new space, which she wants to turn into a café or bar open to everyone is the right one. "This is it," repeats Calle, reaffirming what might seem like Calle's suicidal decision to turn her back on a suc-

---

<sup>1</sup> The cycle included performances based on *Hamletmaschine* (1977), *Bildbeschreibung* (1984), *Todesanzeige* (1975) and the acclaimed *Recordações de uma revolução*, based on *Der Aufstag* (1979).

cessful theatre project in the Cais de Sodré and begin again in Chelas. When the homeless overrun her new space, she has to turn to her cousin Basílio and the police to remove them but, like with Brecht, this does not render her generosity an error, but illustrates just how difficult such acts of generosity can be in times of economic and political crisis and thus their rarity and value.

With only minimal lighting, this performance concentrated exclusively on Calle's presence and, in particular, her voice. I know of no other performer who so consistently works without a safety net, yet in the process of making herself vulnerable, Calle finds a generosity in those who surround her that would have remained unexplored in other contexts. This applied as much to the audience as to the local community, who are starting to make this theatre space their own and helping to rebuild it. As a woman artist, Calle has no contemporary equivalent in Portugal. Maria João Luís and Rita Blanco may be regendering Koltés' *In the Solitude of Cotton Fields* (1985) as a play with two woman protagonists at the same time as this performance, but both will go back to successful television and film careers afterwards. Calle relies only on her performance work, temporary funding from local and national authorities and contributions from those who wish her well. What happens next is by no means certain, but the strength, courage and performative intensity of Calle's work certainly deserve their place in the cartography of contemporary Portuguese performance



## Anything but classical: Victor Hugo Pontes' *A Ballet Story*

**Title:** *A Ballet Story*; **Artistic director:** Victor Hugo Pontes; **Music:** David Chesky; **Musical version:** Fundação Orquestra Estúdio under the direction of Maestro Rui Massena; **Scenography:** F. Ribeiro; **Technical direction and Lighting Design:** Wilma Moutinho; **Performers and co-creators:** André Mendes, João Dinis, Joana Castro, Liliana Garcia, Marco de Silva Ferreira, Ricardo Pereira and Valter Fernandes; **Costume:** Victor Hugo Pontes; **Video recording:** Eva Ângelo; **Producer:** Joana Ventura; **Executive Producer:** Jesse James; **Co-production:** Nome Próprio, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura; **Support:** Ao Cabo Teatro, Ginasiano Escola de Dança e Lugar Instável; **Support for internationalization:** DGARTES; **Thanks to:** Madalena Alfaia e Vera Santos; **Date and Place of Premiere:** 9<sup>th</sup> February, 2012; Centro Cultural Vila Flor, Guimarães.

Having been unable to see the premiere of this performance in Guimarães during 2012 when the town was European Capital of Culture, I was pleased to be able to catch up with it three years later in Porto. Staging this piece again is an astute move on the part of the new programmers at the Rivoli municipal theatre as *A Ballet Story* is set to become a central piece in the repertoire of Victor Hugo Pontes and in the history of contemporary Portuguese dance. It includes all the elements that might be associated with his work – the tight coordination of the onstage ensemble who are also the performance's co-creators, the minimalist yet versatile scenography, the use of modern dress and lighting changes to give the performance a decidedly contemporary feel and the combination of technical mastery and wry humour. What this particular piece adds to this mix is the creation of an ironic perspective on the conventions

of classical dance, most obviously in its parodic take on the music for the ballet *The Zephyrtine* by the composer David Chesky that forms the basis of this performance. *A Ballet Story* is the subtitle of this work, but also functions somewhat autobiographically as the choreographer's statement on his relation to classical dance.

David Chesky's music for this "Fantasy for children and families" is glorious. It has all the large, dramatic moments and occasional quieter sections that can evoke the larger-than-life, magical quality of childhood. In the ballet, the child's quest takes him to imagined environments to meet mythical creatures who teach him to be tolerant of others, but in *A Ballet Story*, the quest is for a memory of childhood itself and, later in the performance, the advent of adolescence and the dawning of sexuality. When the seven performers appear onstage at the beginning of performance in hooded sweat-shirts, jeans and trainers, they look like a group of orphaned children or maybe just a group of children whose parents have left them alone for a weekend. The individual positioning of one performer centre-stage in a sleeping position reinforces this sense of a children's dream universe lying at the heart of the piece. Left to their own devices, the children in this piece turn to their bodies – their own and those of the other children in the group. In the sequences that form the first half of the piece, each of the children experiments with what their bodies can do and then challenges the others to follow them. It's as if each one is saying "Look, I can do this with my body! What can you do? Can I do it as well? Teach me how!" Some of the movements are slow and fluid, but the majority are jerky and energetic. There is pleasure in using not only arms and legs, but arses, feet and elbows and these unexpected dance movements are joyfully performed in a celebration of the body's unscripted potential. Evidently all this also takes a swipe at the conventions of classical dance and its strict control of what bodies do onstage and which parts of the body are used to make these movements. It's a wonderful parody of what we might expect to happen onstage in a dance piece which also implicitly raises the questions "Why not like this? Why can't it be like that?" that create a necessity for contemporary dance. As if to make this point even clearer, the section ends with a



performer falling off the edge of the set, leaving his legs dangling helplessly in the air. This is a topsy-turvy universe where anything can and does happen.

In the second part of the piece, this ease with the movements of the body seems to have disappeared, as the performers return to the stage in all-in-one costumes that hide most of the body and hinder its movement. Consciousness of what the bodies have been doing seems to have set in, and with it notions of guilt and shame. Such feelings in the *Zephyrtine* story coalesce around the figure of Ib the monster who threatens to eat the country's blue princess. However, in this dance piece, just when adolescence seems to have buried the lack of self-consciousness of childhood for good, the group of performers ease each other out of their clothes, leaving them unrestricted but also exposed. The experimentation continues as the adolescents move awkwardly but also more confidently in their underwear. The highly-effective repeated group moment where all the performers dive on top of each other to the sound of the musical crescendo returns several times, like the sort of uncomplicated, consensual orgy of movement the Living Theatre aimed to encourage but rarely realized. Tongues lick limbs in an evocation of the erotic possibilities of bodies finding out about themselves and each other, while the individual moments of this section enable the dancers to create a series of comic sequences that enhance their individuality. Both male and female dancers respond to this invitation to express themselves with energy and enthusiasm.

Because the general pace of the performance is fast, the ending stands out even more. In the rest of the piece, the dancers seem sometimes to follow the music and at others to challenge its emotional inflections. However, at this point, when the music builds to a grand finale which suggests a similarly grand final moment on the part of the dancers, they simply sit quietly in a group, refusing to follow the musical lead and wait for the lights to go down. This was an excellent surprise finale to a wonderfully mischievous take on classical ballet, asserting the need for the contemporary by turning the classical on its head and finding happiness in this inversion.



## Looking through the eyes of the other: Tiago Rodrigues' *Antony and Cleopatra*

**Title:** *Antony and Cleopatra*; **Text:** Tiago Rodrigues, based on the translation of the play by Rui Carvalho Homem; **Direction:** Tiago Rodrigues; **Performers:** Sofia Dias and Victor Roriz; **Scenography:** Ângela Rocha; **Costume:** Ângela Rocha and Magda Bizarro; **Music:** excerpts from the film score of *Cleopatra* (1963), composed by Alex North; **Sound:** Miguel Lima and Sérgio Milhano; **Lighting Design:** Nuno Meira; **Artistic collaboration:** Maria João Serrão and Thomas Walgrave; **Technical support:** Amarilis 'Felizes'; **Mobile construction:** 'Décor' Galamba; **Production and photography:** Magda Bizarro; **Executive Producer:** Rita Mendes; **Date and place of premiere:** 4<sup>th</sup> December, 2014, Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisbon.

Within the Shakespeare canon, *Antony and Cleopatra* has been entirely absent from Portuguese theatre history. In fact, the only performance registered is a 1987 adaptation by the Belgian Needcompany, directed by Jan Lauwers. The reasons for this lack of interest include the limited range of Shakespeare plays studied in acting schools and universities, a tendency to follow performance fads when it comes to choosing plays to perform, the complexities of staging such a monumental play and a somewhat moralistic sense of these two lovers as more flawed in comparison with other Shakespearean lovers. Moreover, Manciewicz's sumptuous 1963 film *Cleopatra* also tends to function as a production standard that theatre performances find hard to match.

Tiago Rodrigues' adaptation of the play embraced rather than ignored these challenges, basing itself on a 2001 translation of the play by Rui Carvalho Homem. It centred on the transgressive power

of love to reshape the lover through the eyes of the other but also to recast the way lovers see the world. When Antony returned to Rome, for instance, and negotiated with Caesar, his need to consolidate his status in Rome was consistently undercut by the literal shadow of Cleopatra, whose point of view he adopted on events in Rome. As this episode suggests, the adaptation narrowed the focus of the Shakespearean play. The language was pared down to simple phrases that narrated and commented on the action, but which nevertheless retained the play's poetic intensity. As the performance developed, the two lovers become so proficient in seeing the world through the eyes of the other that they were themselves transformed. The adaptation illustrated this in a beautifully-crafted sequence towards the end of the performance when Cleopatra desperately tried to rope a mortally-wounded Antony into her monument. The constantly mutating flow of words between them played linguistically with notions of similarity and difference and suggested the way in which the two fuse both physically and semantically at the moment of death. The length of time spent on Antony's death and sidelining of Cleopatra's own suicide might be questioned, but the way in which the dialogue between the two slowly faded into a monologue as Antony died was intensely moving.

Sofia Dias and Victor Roriz, dressed in casual T-shirts and jeans, played Antony and Cleopatra as a young couple alternately fascinated and appalled by their growing intimacy and its public implications. The offstage relationship of the two and the fact that Sofia Dias was noticeably pregnant added an extra layer of interest to this sense that the personal was always staged in public and threw in the intriguing suggestion that Cleopatra might be carrying Antony's child. It also cast the two performers as a latter day Taylor and Burton, minus the excesses. However, the central performative trope was that Victor Roriz narrated Cleopatra's thoughts and feelings, while Sofia Dias provided access to Antony. As such, the play's gender-bending was extended throughout the performance as a whole. This keyed into the ways in which the two occupied each other's thoughts and feelings and framed the notion of character itself as

something of a performative conceit within a welcome affirmation of the text's plurivocality.

As might be expected from a couple who have moved from dance into spoken performance, there was a clear grounding here in the experience of the body. The performers moved around the stage space with arms outstretched, alternately searching for or distancing themselves from each other. This centrality of the experience of the body was reinforced in the text, where repeated actions like breathing in and out or simple actions like walking or looking at the clouds punctuated the development of the narrative and located the passion between the two in a present which was always slightly out of time. The emotional range of Antony and Cleopatra was also explored as a positive rather than negative feature of the play, from Antony's humiliation when he leaves the battle to pursue a fleeing Cleopatra to Cleopatra's sexual and political desire for Antony's sword.

In Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, Cleopatra rails against the prospect of being paraded through Rome while "Some squeaking Cleopatra boy my greatness /I'the posture of a whore" (5,2) but this adult couple explored their intimacy onstage without a hint of moral judgement. This lack of judgment owed much to the clear direction of Tiago Rodrigues which foregrounded the performers and the text against a simple white background. At the back of the stage there was a large circular mobile which was perhaps underused in the performance, but helped to create a sense of a location out of time. The only other onstage presence was a record player that occasionally played music from the score of Mankiewicz's 1963 *Cleopatra* as if to deliberately provoke a comparison between that production's excesses and the minimalism of this adaptation. This stage minimalism focused the action almost exclusively on the grace and agility of the two performers and the equally clean lines of the text.

This was a performance that took some of the best elements of contemporary creation, particularly the embodiment of a text based on the sonority of the spoken word in the materiality of the body, to create a powerful love story that not only emphasized the ability of two very different characters to see the world through each other's eyes but also the ability of theatre audiences to see themselves re-

flected in these experiences. In a period where the demonization of sexual and cultural difference predominates over attempts to view difference in a positive light, the affirmation of the complex experience of putting oneself in the place of others became a personal act with strong political overtones even if a sense of a specific geography and history was absent from the performances.

# Performing Memory: Teatro de Vestido's "Returnees, Exiles and Some who Remained"

**Title:** *Returnees, Exiles and some who Remained*; **Direction, text, scenography:** Joana Craveiro; **Performers:** André Amálio, Isabelle Coelho, Joana Craveiro and Rosinda Costa; **Lighting Design:** Cristovão Cunha; **Lighting Operation:** Pedro Teixeira; **Production:** Cláudia Teixeira; **Assistant:** Maria Aguiar; **Co-production:** Teatro do Vestido and Teatro Viriato; **Date and place of premiere:** 20<sup>th</sup> February, 2016 at the Solar do Vinho do Dão, Viseu.

Perhaps the most haunting scene in this performance about the importance of individual and collective memory was the central space of the Solar do Vinho do Dão filled with suitcases and scraps of material. It brought out the poignancy of those who returned to Portugal after the independence of the African colonies, often with little or nothing in their suitcases. Yet it also brought to mind the more recent wave of refugees in their enforced migration across the countries of Europe. This performance did not romanticize the experiences of the returnees, but it did point out that several of them had felt like exiles and refugees when they left the countries in which they had often spent a large part of their lives. The performance consistently stressed the diversity of experiences of a group of people who are often treated as a monolithic entity and invariably treated as unconditional and uncritical supporters of the Salazar/Caetano regime.

After registering as returnees in order to get a sense of the administrative humiliation these Portuguese citizens were forced to go

through on their return,<sup>1</sup> the audience was led into a room where they were given a short history lesson on the events that structured this performance before hearing testimonies from those caught up in the colonial war. This contextualization was a necessary task, for there are new generations who know little about this period in Portugal's history and it remains difficult to get to the heart of episodes that still give rise to bitter discussions or embarrassed silence. Joana Craveiro brought a memory of her own to the performance, telling the story of a photograph of her mother and brother in a café in Africa which remained shrouded in awkward silences, while the other memories, often through their hesitations and uncertainties, revealed some of the paradoxes and contradictions of the Portuguese presence in Africa.

The four performers embodied the stories they had been given, identifying the original storyteller through their initials. There was no way of knowing where fact became fiction or where testimony became performance and there are obviously ethical and political questions involved in using the memories, photographs and objects of others. Such questions were also foregrounded in a scene based on the published memoirs of a Polish journalist who had been in Angola during the struggle for independence, raising the question of the difference between a journalistic ordering of their accounts and personal, oral memories of those events which are then shaped creatively by others. In this sense, the fact that the three women performers embodied many male memories helped to maintain a distance between the stories being told and the performers telling and in some cases acting out those stories. Moreover, each memory included a wealth of small detail, like the fact that soldiers were expected to address all black people with the familiar form "tu" regardless of their age and status, or that failure to distinguish between FNLA and MPLA checkpoints after the Revolution could

---

<sup>1</sup> The Solar do Vinho do Dão served as a base for the Instituto de Apoio ao Retorno (IARN), the Institute set up to monitor and support the returnees, between 1975 and 1991.



have fatal consequences. This suggested processes of active listening on the part of the interviewers and a respect for the position of the interviewees. Not all the memories were sad or angry. There was an energetic party scene based on the memories of those who had lived in Angola around independence, complete with the most popular records of the time. Like other accounts, this scene emphasized the freedoms available to those living in Africa in relation to Portugal under a dictatorship. Such accounts must evidently be placed alongside historical records of life for black people in Angola during the period of the colonial war as well as their evident support for African independence movements, but the performance was not judgemental about the testimonies they collected and the value of such an approach could be seen in the stories about how the Portuguese in Africa heard about the 1974 Revolution in Portugal. Not only did this scene reveal how isolated many Portuguese were from events in the metropolis, it also showed how diverse reactions to both the Revolution and the independence struggle were among those living in Africa. Many Portuguese firmly supported either one or the other or both, although the common thread running through the stories was a desire to see a post-independence Angola with a place for both blacks and whites.

Although the picture of a glorious past in Africa coming to an end as they returned to a cold, unwelcoming Portugal was nuanced throughout the performance, the difficult stories of this return were among the most memorable in the performance. They ranged from the young woman used to wearing miniskirts and painting her nails who revolutionized the Portuguese village to which she came back, to the stories of daily mistreatment and marginalization. The performers at one point divided up the audience into four groups to whom they told short stories about those who returned, as if they were being entrusted with something that had been passed on to the performers and it was now the responsibility of the audience to remember and pass on themselves. The performance ended with a glass of wine and snacks, enabling the audience to exchange stories and to interact with each other. On the night I saw the performance, there were certainly many people of the generation of the returnees

in the audience who could recognize places on the map of Africa or sing along with the songs.

The performance was created especially for the Solar do Vinho do Dão and made excellent use of its different spaces. Although the testimonies were central to the performance, great care was taken in the staging of these memories, from the materials and objects that evoked a real and phantasmagorical Africa in a form of installation, to the lighting that lit the performers and spaces without separating them from the audience. In its deliberately complex treatment of a period of Portuguese history which has only recently become the site of academic debate, the performance mobilized a variety of possible representations of the reality of these experiences, as well as raising the question of what role such individual and collective memories might play in discussions of contemporary Portugal within a globalized context.

---

**COLIBRI – ARTES GRÁFICAS**

---

APARTADO 42 001 – 1601-801 LISBOA

TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**

[www.edi-colibri.pt](http://www.edi-colibri.pt) | [colibri@edi-colibri.pt](mailto:colibri@edi-colibri.pt)

---